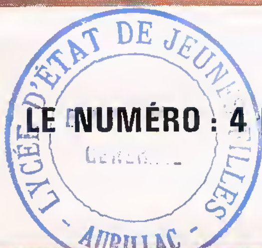
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / NOVEMBRE 1970 **172**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine
(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine)
(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

25e Année — N° 172 1er NOVEMBRE 1970

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

Si votre sac-adresse porte une étiquette comme celle-ci :



cela indique que votre abonnement est arrivé à expiration.

Pour éviter toute interruption dans le service de

« L'Education Musicale »

réabonnez-vous dès la réception du présent numéro en vous conformant aux prescriptions de la page 2 de couverture.

Soyez sans inquiétude toutefois pour le cas où vous recevriez ce numéro muni de l'étiquette ci-dessus alors que vous auriez procédé à votre réabonnement.

Un chassé-croisé, dans ce cas, aurait eu lieu entre votre versement et l'expédition de ce numéro.

Quel que soit votre mode de paiement (mandat, chèque bancaire, virement postal), ne manquez pas de joindre votre adresse.

Dans le cas de changement de celle-ci, joignez votre ancienne adresse et 0,75 F pour la confection de nouveaux sacs-adresses.

BEETHOVEN : LA DEUXIÈME SYMPHONIE [1]

par Marcel DAUTREMER

SCHERZO

Le plus court certainement des morceaux de ce genre, dans les symphonies de Beethoven : moins de 4 minutes. Très séduisant par sa concision et l'ingéniosité et l'esprit qui président à sa disposition orchestrale (**A**) ; l'intervention PP des Cors (soli) à la 5e mesure est savoureuse. Un motif dérivé, en **Fa majeur** (**B**), modulant bientôt vers la dominante de **ré**, amène la conclusion avant le **Trio** : hautbois et bassons scandent une danse paysanne coupée par une brutale intervention des cordes (dominante de **Si mineur**) ; mais la danse paysanne triomphe et conclut joyeusement ce trio, avant le Da Capo traditionnel (**C**) (**D**).

QUATRIEME MOUVEMENT : ALLEGRO MOLTO

Une «appogiature vigoureuse» **FA dièse** (sur partie faible du temps cependant (!) introduit la figure initiale (**A**). Cette figure initiale, incisive, directe, presque brutale est le premier volet, le plus typique, le plus concis de l'ensemble de la première idée qui, à notre sens, prend fin à la 26e mesure ; cette figure initiale marque le final de cette symphonie d'une exceptionnelle personnalité. Son « appogiature vigoureuse » s'intègrera maintes fois aux différents commentaires ou développements, parfois de façon inattendue, mais combien séduisante (avec quelle délicatesse, par exemple, elle apparaîtra au cours du long PP qui fait suite aux deux points d'orgue (**F** et **F'**)... mais revenons à la 27e mesure qui marque le début du « Pont » (B) motif de 4 notes (1er au 4e degré de Ré M.), tour à tour ascendant et descendant se prêtant à des imitations entre les différents timbres de l'orchestre (ce motif sera utilisé dans le développement faisant notamment l'objet d'une progression impressionnante aux basses, avant les deux points d'orgue en (**F**).

Quelques mesures incisives (arpèges en croches répétées) et apparaît le 2d thème en La Maj. (**C**). Là seront en scène, sur un fond de cordes piquées, avec quelle autorité et quel charme aussi, tous les solistes « Bois » ; entre eux s'établit un dialogue vivant spirituel, délicat ; il paraît conclure, rebondit en mineur, module encore, atteint **Si b Maj.** (Ah, la sixte napolitaine) ! reprend pied en **La Maj.** et conclut réellement cette fois sur un Tutti où les Basses clament, en noires, l'arpège en croches doublées qui précède l'apparition du 2d thème. Un grand « Fortissimo » puis PP subito et c'est le basson solo qui prend à son compte, goguenard, le motif arpégé, qui a rejoint l'accord septième de dominante en **Ré Maj.** et sur lequel apparaît délicatement l'appogiature initiale (**D**). Il s'ensuit une fausse réexposition qui est, en fait, le début du

« **Développement central** » : celui-ci utilisera d'entrée, sans détours, les figures de la 1re idée ; quelques progressions assez conventionnelles donneront accès à une dramatique séquence en **Fa dièse mineur** où, sur le rythme de plus en plus violent de l' « Appogiature vigoureuse », cors puis trompettes clameront une sorte de jugement dernier sur de larges tenues de tonique (**FA dièse**). Un arrêt sur la dominante de cette gamme et pour la 3e fois en cette œuvre (comparez avec 1er et 2e mouvements) c'est ce **Do dièse** qui pivotera, devenant la « sensible » de **Ré Maj.**

(1) Voir « L'E.M. », n° 171, octobre 1970, page 4.

REEXPOSITION :

En tous points semblables à l' « Exposition » avec les mutations d'usage qui seront confiées au thème « Pont » (voir plus haut (**B**). Le deuxième déroulement du second thème (en **Ré Maj.** cette fois) varie quelque peu, en comparaison avec sa 1[re] exposition (voir **C**), cors et trompettes, puis timbales s'ajoutant aux «bois». Cependant se manifestent des détails d'instrumentation dont on peut être surpris : Bassons et hautbois chantent le thème à **l'octave** et non en **dixième** et le premier des deux tronque une tournure mélodique, escamotant deux élégantes noires (une légère distension expressive en résulte, telle est notre impression). Comparez sur la partition d'orchestre, à ce sujet, les mesures **53 à 84** et **229 à 268.**

En continuant la comparaison, on remarque l'absence de roulement de timbales aux mesures 279 et suivantes... pourquoi ? Alors qu'aux mesures 95 et suivantes, ce roulement existe ; il devrait donc s'être rendu indispensable lors de la deuxième apparition du même fragment... au lieu du **Ré** noire six fois répété, mais sans valeur sonore... L'interprête se doit de rétablir ce qui découle d'une claire logique...

De nouveau, comme la première fois, le premier basson émerge du Tutti FF, dialoguant en douceur avec les violons 1 et 2 qui, au moyen de l'appogiature initiale, amorcent la dernière phase de ce final : d'abord sous l'apparence d'une nouvelle réexposition qui, bientôt, s'avère fausse, et ne sera que le début d'une riche et véhémente « coda », où des figures déjà connues sont présentées dans des dispositions expressives nouvelles : oppositions extrêmes d'intensité, arrêts, surprises harmoniques, etc., conférant à cette péroraison une vitalité, un enthousiasme débordans qui fait penser à l'ouverture de Leonore III, dans sa progression finale.

C'est à la mesure 194 que s'amorce cette substantielle « **Coda** » : d'abord, donc, quelques mesures conformes à l'exposition ; puis, une montée chromatique durement accentuée aux basses ouvre la porte à un développement du thème « **Pont** » (voir **B**). Toujours de vigoureux accents qui conduisent à deux accords suspensifs (sixte et quinte diminuée en **Ré Maj.** suivi de sixte sur note sensible de **Si min.** (**F**). Ce dernier amorce une longue séquence PP (**F'**) où, sur un « ostinato » descendant des cordes graves, va bientôt se greffer, en douceur, le dessin initial « l'appogiature vigoureuse » : **Si min. La Maj. Sol Maj.** apaisement progressif ; détente, enfin, sur une large tonique de **Sol Maj.** en batterie des cordes PP (**G**) ; et voici le dernier volet de la coda : l'Accord de « triton » sur **La b** fortissimo opte pour la résolution ascendante sur **La**, dominante de **Ré Maj.** (Il s'agit donc bien, en ce cas de septième diminuée et tierce diminuée sur **Sol dièse :** mais pourquoi cette tierce diminuée est-elle, ici encore, évitée au bénéfice de la seconde majeure ? (Cf. la note 7, relative au 1[er] mouvement.)

Ce « déboulé final » quasi furioso, doit être mené à la plus vive allure possible compatible avec la précision de l'exécution ; mais, à notre sens, on doit garder en réserve une marge de puissance qui jouera à l'entrée du **Do bécarre** sur un dessin répété de quatre croches issu de la 1[re] idée (**H**). (Cf. 6[e] mesure de ce final.) De là, on gagne rapidement la double-barre conclusive, non, cependant, sans passer par une interruption de quelques mesures PP issues de (**F'**). Ce qui, selon la loi du contraste, avivera l'éclat de la courte fanfare suivie des cinq accords « secs » qui mettent fin à cette très belle œuvre. Nous souhaitons au présent article d'attirer l'attention du lecteur sur cette 2[e] symphonie ; elle mérite de devenir aussi célèbre que certaines de ses sœurs dont les numéros sont constamment sur le bord des lèvres des fervents du Maître de Bonn.

(A suivre)

BEETHOVEN ET LES TROIS LEONORE

par André LODÉON

Directeur du Conservatoire Régional de Grenoble

Partitions :

Ouverture Léonore I, II et III. Part. d'orch. Editions Eulenbourg.

Fidélio (Léonore) - Opéra en 2 actes. Part. d'orch. précédé des ouvertures Léonore I, II, III et de l'ouverture Fidélio. Editions Eulenbourg.

Fidélio (Léonore) - Opéra en 2 actes. Part. Piano et Chant. Paroles françaises de M. Kufferath. Editions Breitkopf et Haartel.

Enregistrements :

Ouvertures Léonore I, II et III - Ouverture Fidélio.

Orchestre philharmonique d'Israël. Direction : Lorin Maazel. Decca SXL 6025.

Fidélio. Opéra. Orchestre de l'Opéra de Dresde. Direction : Karl Boehm (Prix Toscanini 1970).

Fidélio. Opéra. Orchestre philharmonique de Londres. Direction : Otto Klemperer.

Il y a quelques années, une série d'émissions consacrées à la peinture faisait découvrir aux téléspectateurs « Les Secrets des Chefs-d'œuvre ». (1) Le succès fut immédiat : grâce aux techniques perfectionnées des laboratoires de nos musées nationaux, on voyait ressurgir sous la couche apparente des tableaux, les « repeints », les esquisses, les tâtonnements des grands maîtres. Quelle émouvante leçon pour l'artiste ou le simple profane. Ces investigations sont malheureusement interdites au musicien. Les rayons X, la lumière rasante et les ultraviolets ne permettent pas de retrouver les méandres de l'inspiration. Aussi, dans la plupart des cas, le chercheur ne peut-il qu'interroger l'œuvre achevée, et formuler des hypothèses qui demeurent difficilement vérifiables.

Pourtant, l'un des plus illustres artisans du Monde sonore nous a livré les cheminements de sa pensée : tout au long des cahiers d'esquisses de Beethoven, l'inspiration nous apparaît dans sa totale et implacable nudité. Nous y pouvons mesurer le chemin parcouru entre la configuration première des thèmes, souvent rudimentaire, et leur apothéose. Nous suivons pas à pas les élans, les renoncements, les « décisions difficilement prises » jusqu'au moment où jaillit « Le feu de l'esprit ». Mais plus encore que dans ces cahiers, le témoignage inestimable réside dans les trois ouvertures Léonore, que Beethoven écrivit à l'intention de son unique opéra : Fidélio. Véritable miroir à trois faces de l'inspiration beethovénienne, ces ouvertures éclairent singulièrement la démarche et les préoccupations intimes de l'esprit créateur.

FIDELIO : UNE GENESE DIFFICILE

Les circonstances qui provoquèrent la naissance des trois ouvertures Léonore sont étroitement liées à la composition de l'opéra. Pour plus de clarté, nous tracerons à part, un rapide historique de ce dernier.

Vers 1803, le baron von Braun, Directeur général des Théâtres de la cour, commande à Beethoven un opéra pour le théâtre An Der Wien. Beethoven se met au travail, sur un livret du Français Bouilly (3) traduit et adapté par Joseph Sonnleithner :

> *Florestan est maintenu au cachot d'une forteresse par Pizzaro dont il a dénoncé les crimes. Pizzaro projette de faire exécuter secrètement son prisonnier. Léonore femme de Florestan, s'introduit dans la place sous le pseudonyme de Fidélio et revêtue d'habits masculins. Ce déguisement fournit l'occasion d'un épisode accessoire :*
>
> *Marcelline, fille du geôlier Rocco, déjà promise au porte-clef Jacquino, s'éprend de Léonore-Fidélio, qu'elle considère comme un homme. Mais l'heure fatale approche. Dévoilant son identité, Léonore s'interpose entre Florestan et Pizzaro et menace ce dernier*

---

(1) Titre d'une série de 42 émissions présentées entre 1956 et 1965 par Mme Madeleine Hours, Archéologue, Maître de recherches au C.N.R.S.

(2) A ses débuts, l'opéra sera joué tantôt sous le nom de Léonore, tantôt sous celui de Fidélio. Nous parlerons, peu ici, de la 4e ouverture, qui porte également le titre de Fidélio. Elle est sans rapport thématique avec les ouvertures Léonore et n'a qu'un lien très ténu avec l'Opéra lui-même.

(3) Jean Nicolas Bouilly (1763-1842) surnommé « Le poète Lacrymal » fut avocat au Parlement, Administrateur d'Indre-et-Loire et accusateur public sous la Terreur. Les événements qu'il avait vécus lui inspirèrent deux livrets : « Les deux journées ou le Porteur d'eau », mis en musique par Chérubini, et « Léonore ou l'Amour Conjugal » d'après, écrit-il dans ses mémoires :

> *« Un trait sublime d'héroïsme et de dévouement d'une de ces dames de Touraine dont j'ai eu le bonheur de seconder les généreux efforts. »*

Léonore, d'abord mis en musique par Pierre Gavaux et représentée à Paris, en 1798, le fut ensuite par Paer, en italien, vers 1804. Ce succès conduisit Bouilly à produire d'autres livrets à l'intention de Grétry, Méhul, Dalayrac et Boïeldieu.

d'un pistolet (4). *Arrivée providentielle du Ministre, ami de Florestan. Pizzaro sera châtié. Florestan et ses compagnons, abusivement détenus, retrouvent la lumière et la liberté.*

L'argument est plutôt mince. Mais le sujet qui exalte l'amitié, l'amour conjugal et la passion de la liberté intéresse tout de suite Beethoven. L'œuvre, cependant, lui résiste. Il s'y attaque avec acharnement. Dans les cahiers d'esquisses, le début d'un air de Léonore-Fidélio (Komm Hoffnung, Viens espérance) reviens dix-huit fois sous sa plume, et de dix-huit façons différentes. Seize pages entières d'essais ont été nécessaires pour obtenir vingt-deux lignes de musique vocale de la scène 7, et ainsi du reste (5).

Après bien du travail, l'ouvrage est mis en répétition. Mais là encore, tout n'est pas facile. L'atmosphère est tendue, les répétitions sont laborieuses. Seyfried, le chef d'orchestre se montre peu convaincant, et le Ténor Demmer, qui joue Florestan est nettement insuffisant. Enfin, malgré une « voix solide comme une maison » Anna Milder dans le rôle de Léonore-Fidélio fait preuve d'une totale inexpérience de la scène. Malgré ces difficultés, l'œuvre voit le jour dans une version en 3 actes sous le nom de Fidélio, le 20 novembre 1805. Le moment est mal choisi.

C'est la troisième coalition: la France et l'Autriche sont en guerre, et Vienne est occupée depuis huit jours par les troupes de Murat et de Lannes. Le «Tout Vienne » a fui la Ville et les envieux, de surcroît, entretiennent d'actives cabales contre Beethoven.

La première se déroule devant une salle clairsemée où l'on remarque beaucoup d'officiers français, peu préparés à recevoir un tel choc, et quelques familiers du compositeur dont Breuning et les Lichnowsky. Echec complet. Il n'y aura que trois représentations.

Devant ce désastre, qu'ils attribuent non sans raisons aux longueurs de l'ouvrage, les amis de Beethoven le pressent de faire des coupures. « Pas une note, rugit le Maître ». Puis après une scène dramatique, il cède aux supplications de la Princesse Lichnowsky. Le poète von Collin est chargé de revoir le livret et notamment, de condenser les deux premiers actes en un seul. Beethoven, de son côté, remanie profondément son texte musical. Quelques mois plus tard, les 29 mars et 10 mai 1806, l'opéra est repris avec un nouveau Ténor, Roechel, dans une version en deux actes. Succès d'estime, cette fois, mais échec financier. Beethoven se plaint au baron von Braun que sa part de bénéfice est maigre. Le baron réplique que lorsqu'on joue les opéras de Mozart, les places populaires sont occupées, alors qu'à Fidélio ..., Beethoven explose : « Je n'écris pas pour la foule, j'écris pour les gens cultivés ». La discussion s'envenime « Rendez-moi ma partition !... Je veux ma partition !... Ma partition tout de suite ! » La partition lui fut rendue et Fidélio quitta la scène pour huit ans.

Au début de 1814, le théâtre de la Porte de Carinthie demande à Beethoven de reprendre l'ouvrage. Secrètement heureux, Beethoven accepte, mais à la condition qu'il puisse retravailler son œuvre. Le temps a passé et il en voit mieux les défauts. Pour cette troisième version, le compositeur fait appel à un troisième librettiste, Friedrich Treitschke, régisseur de l'Opéra Impérial de Vienne, qui transforme à nouveau le livret. En avril 1814, Beethoven écrit à Treitschke :

> « *A présent, il faut que tout marche une bonne fois, mais j'écrirais plus rapidement du neuf que de faire comme ici du neuf avec du vieux (...) Le premier acte sera terminé dans quelques jours, seulement il reste beaucoup à faire dans le deuxième et aussi une nouvelle ouverture* (6) *ce qui sera le plus facile, puisque je peux la faire entièrement nouvelle (...) Bref, je vous assure, cher T..., que cet opéra me fera mériter la couronne des martyrs.* » (7)

Une telle opiniâtreté n'aura pas été vaine. Fidélio triomphe enfin le 23 mai 1814. Plus tard, sur son lit de mort, Beethoven recommandera sa partition à ses amis von Breuning et Schindler et leur avouera :

> « *De tous mes enfants, c'est elle qui m'a coûté les pires douleurs de l'enfantement,* ***c'est elle qui m'a causé le plus de chagrin :*** *et c'est aussi pour cela qu'elle m'est la plus chère. De préférence à toutes les autres, je la tiens digne d'être gardée et utilisée pour la science de l'art.* » (8)

Nous avons insisté à dessein sur la genèse de l'opéra. Tout ce qui précède nous remet en mémoire le climat de travail acharné, l'énorme tension d'esprit qui présidèrent à l'accomplissement de cette

---

(4) Un poignard dans la version française représentée du temps de Berlioz. L'action avait été transposée et se passait à Séville en 1495.

(5) Il n'est pas inutile de rappeler que les esquisses de Fidélio sont postérieures à la Symphonie Héroïque et à la Sonate « Aurore », que ces esquisses se trouvent mêlées, dans les cahiers, à celles du 1er mouvement du concerto pour piano en sol, à celles du 1er et 3e mouvemenet de la 5e symphonie, et à celles de l'Appassionata. On trouve également dans les cahiers, des scènes du « Porteur d'eau » de Chérubini, notées de la main de Beethoven. Cf. Romain Rolland : Les Grandes Epoques Créatrices, t. II de l'Héroïque à l'Appassionata. Ed. Du Sablier, 1950, p. 227-228.

(6) Ce sera l'ouverture « Fidélio ».

(7) In B. et J. Massin-Beethoveen. Club Français du Livre, 1955, p. 273-274. Un ouvrage essentiel.

(8) R. Rolland, op. cit. p. 224.

œuvre unique. Nous saisirons mieux maintenant les rapports complexes qui unissent les ouvertures de l'opéra, et les ouvertures entre elles.

QUATRE OUVERTURES POUR UN OPERA

1805. — Pour la création de Fidélio, Beethoven a composé selon la tradition une préface orchestrale. Sans doute, y attache-t-il peu d'importance à ce moment-là. Mais l'opéra terminé, le compositeur se rend compte que son premier ouvrage lyrique mérite une ouverture plus digne de lui (on verra que la première ouverture accuse un net caractère d'improvisation). Léonore I, opus 138 est donc écartée (9). C'est avec une seconde ouverture, Léonore II, opus 72, littéralement hantée par le thème de Florestan que débute la première représentation du 29 novembre 1805. Les auditeurs sont déroutés par cette introduction inusitée. Chérubini, présent dit-on, ce jour-là déclare ne pouvoir s'y retrouver dans ce fouillis de modulations.

1806. — Seconde version de l'opéra (On se souvient qu'il n'y eut que deux représentations). Une troisième ouverture, Léonore III, de forme plus rigoureuse mais plus développée que les deux autres, précède Fidélio remanié. La critique ne fut pas tendre. On lit dans la gazette de Leipzig que Léonore III ne soutient même pas la comparaison avec l'ouverture de Prométhée. Quant au critique du journal viennois : « Le Franc Parleur », il écrit le 11 septembre 1806 :

> « *Tous les connaisseurs impartiaux, même les amis, sont pleinement d'accord que jamais on n'avait rien écrit d'aussi incohérent, d'aussi criard, d'aussi confus, d'aussi révoltant pour l'oreille que cette ouverture.* »

et il ajoute qu'on y trouve que :

> « *Quelques idées mesquines qui n'ont même pas une ombre de noblesse, par exemple un solo de cornet de poste qui probablement (oui, oui, probablement) a la prétention d'annoncer l'arrivée du gouverneur.* »

Le lecteur a deviné qu'il s'agit de la célèbre intervention de trompette en coulisses qui, à deux reprises, promet la liberté aux prisonniers.

1814. — Huit années ont passé, l'opéra connaît enfin le succès. Pour cette version définitive, Beethoven a renoncé à l'ouverture Léonore III. Ses proportions trop importantes débordent le cadre d'une préface (10). D'autre part, l'opéra qui avait débuté dans les versions de 1805 et 1806 par l'air de Marcelline, en ut, commence maintenant par le duo Marcelline-Jacquino, en La majeur. Les Léonore I, II et III étaient en ut. La quatrième ouverture, dénommée Fidélio, sera dans le ton de Mi majeur, dominante de La. Simple lever de rideau, cette ouverture brillante n'a plus de lien avec l'opéra (11). La veille de la générale Beethoven ne l'avait pas encore écrite. Ayant dîné avec son ami le Docteur Bertolini, il avait emporté le menu du restaurant au dos duquel il avait griffonné tout le repas durant.

L'orchestre était convoqué dans la matinée du lendemain 23 mai pour une première lecture. A la répétition, Beethoven ne paraît pas. Treitschke se rend chez lui et le trouve endormi parmi des feuillets épars. L'ouverture était prête : le compositeur avait passé la nuit à l'écrire. Mais les parties d'orchestre n'étaient pas copiées. On joua donc une autre ouverture, probablement celle de Prométhée, le 23 mai 1814. L'ouverture Fidélio ne précèdera l'opéra que le 26 mai (12).

Pour Romain Rolland, cette quatrième ouverture est « une abdication devant les nécessités de la scène ». Le mot est vite lâché. Nous dirons plutôt réalisme. En effet, après Léonore III, tout est dit, et si vigoureusement que l'intrigue déjà peu consistante, perd tout intérêt. L'ouverture Fidélio, au contraire, n'anticipe pas. Mais allons plus profond. Au-delà des circonstances extérieures qui furent certes, pénibles, on devine les véritables difficultés qui font mériter à Beethoven « la couronne des martyrs ». Difficultés

---

(9) A part une exécution privée chez le Prince Lichnowsky, Léonore I ne sera plus jouée du vivant de Beethoven. La 1re exécution publique aura lieu à Vienne le 7 février 1828 sous la direction de Bernhard Romberg. On remarquera que Léonore I porte le nº d'opus 138. Alors que les Léonore II et III sont numérotées 72 A. La partition de Léonore I ne fut en effet publiée qu'en 1830 comme œuvre posthume par Haslinger.

(10) Léonore I : 365 mesures ; Léonore II : 530 mesures ; Léonore III : 638 mesures. Nous en verrons plus loin la raison.

(11) A vrai dire, on trouve à la fin du premier acte de Fidélio, nº 9 (Air de Léonore en mi majeur), 4 mesures en valeurs pointées exposées par le basson et trois cors, auxquelles le début de l'ouverture Fidélio pourrait avoir emprunté des éléments. Ces quatre mesures excitaient l'admiration de Berlioz :

« On pourrait, écrit-il ,donner à tout musicien qui ne les connaît pas ces cinq notes (si, mi, sol, si, mi), en l'autorisant à les combiner de cent manières différentes, et je parie que dans les cent combinaisons ne se trouverait pas la phrase impétueuse et fière que Beethoven en a tirée, tant le rythme en est imprévu. (Journal des Débats, 30 avril 1842.)

Voici les deux thèmes en parallèle :



(12) Cf. Maurice Kufferath : Fidélio Fischbacher, 1913, p. 150-151.

tout intérieures qui se situent sur deux plans différents, l'un spéculatif, l'autre personnel.

Si l'on suit attentivement l'histoire de la composition de Fidélio, on se rend compte que les tourments de Beethoven sont d'abord ceux de l'inspiration à la recherche de sa matérialisation la plus exacte. On objectera que c'est l'éternel débat du fond et de la forme. Mais prenons garde que rien n'est banal chez Beethoven. Chaque fois qu'il s'empare d'une forme, c'est pour la transcender. Plier le drame aux exigences de la forme, et, ce faisant, modifier la forme elle-même, tel est le premier problème à résoudre. Problème d'autant plus difficile que le délai imparti au compositeur est restreint. Pour modifier la forme-sonate et la forme-symphonie, Beethoven disposait de nombreuses années et pouvait réfléchir, expérimenter à loisir. Dans le cas précis de Fidélio, il fallait faire vite. L'opéra en souffrira du point de vue de l'unité de style : l'auditeur reconnaîtra en effet dans le premier acte une synthèse de l'opéra viennois de l'époque. Mais au début du second acte, il percevra également les accents du romantisme futur et les prémises du drame Wagnérien. Nous verrons à l'analyse que les ouvertures Léonore portent également la marque de cette quête fiévreuse et passionnée : la première est encore proche de Mozart, la seconde déjà proche de Wagner, la troisième tente un élargissement de la forme traditionnelle.

Sur un plan différent, pourtant intimement dépendant du premier, on ne peut manquer d'être frappé par l'importance que prend Florestan dans l'esprit de Beethoven au fur et à mesure qu'il avance dans son œuvre. Cette importance est sensible dans la construction de l'opéra, dont le thème de Florestan, au début du deuxième acte, est l'un des pôles essentiels. Mais elle est éclatante dans les trois ouvertures où ce thème représente une constante.

En définitive, tout se passe comme si Beethoven, sentant grandir en lui le personnage de Florestan, et limité dans son expression par le livret, avait obstinément cherché à traduire, par des moyens purement symphoniques toute la dimension du héros auquel il s'identifiait. Car Florestan, c'est Beethoven. Comme lui, muré dans la solitude, victime de l'injustice, du sort et de celle des hommes, il accepte son état parce qu'il a conscience de faire son devoir d'homme. Comme Florestan aussi, Beethoven rêve d'une femme idéale qui lui rendra la lumière, la joie et la liberté. (13)

Tout s'éclaire alors d'un jour nouveau : les longueurs des premières versions de l'Opéra, le farouche refus des coupures, l'obsession du thème de Florestan et à la recherche tenace de l'expression la plus juste à travers les trois premières ouvertures. D'une ouverture à l'autre, nous assistons à des transmutations qui ne sont pas sans rappeler celles de l'antique alchimie. Léonore I, c'est la matière première, le minerai à l'état brut, où étincellent des parcelles de génie. Beethoven le décante au feu de son imagination. Apparaît Léonore II dramatique et passionnée, où Florestan domine. Mais l'esprit n'est pas satisfait : l'homme et ses passions doivent s'effacer devant lui. Le drame passe au crible de la forme. Alors l'œuvre devient chef-d'œuvre. Léonore III, univers accompli, vivra désormais de sa propre substance et se détachera de l'opéra. Ce problème intime étant résolu de façon définitive, Beethoven écrira rapidement une quatrième ouverture « (ce qui sera le plus facile, puisque je peux la faire entièrement nouvelle) » et dont le titre sera différent.

Une tradition bien établie veut que l'ouverture Léonore III soit réintégrée à l'opéra : on l'exécute en général entre le duo d'amour Léonore-Florestan et le chœur final du deuxième acte. Pour les raisons que nous venons d'exposer, cet usage n'est guère conforme à la pensée de Beethoven. Il faut le considérer comme un hommage au chef-d'œuvre. Quoiqu'il en soit, l'initiative en revient, semble-t-il, à Hans von Bülow qui la faisait exécuter tout à la fin de Fidélio. En 1851, à Londres, Ferdinand Hiller la dirigea entre les deux tableaux du 2[e] acte. A Paris, le Théâtre Italien continua cette tradition, approuvée par le chef d'orchestre viennois Félix Mottl et le compositeur Gustave Malher.

Les trois ouvertures Léonore et l'ouverture Fidélio furent réunies pour la première fois en un même concert par Félix Mendelssohn, le 9 janvier 1840, au Gewandhaus de Leipzig. Robert Schumann en souhaita la publication, déclarant que, si pour le public, il était sans intérêt de savoir que Beethoven avait écrit quatre ouvertures pour un opéra et Rossini une seule ouverture pour quatre opéras (14) l'artiste, au contraire, trouverait grand profit à comparer entre elles les ouvertures destinées à Fidélio (15). Nous suivrons ce conseil, qui est excellent comme la plupart des conseils de Schumann. Une analyse comparative nous permettra de dégager les lignes de force et de mieux saisir la subtile alchimie de la pensée beethovénienne.

(A suivre)

---

(13) Ce sont les propres sentiments qu'exprime Florestan du début de l'acte II. Dans le Final de Fidélio, B. introduit un vers de Schiller que nous retrouverons dans la 9[e] symphonie : « Wer ein holder Weib errungen stimm'in unseren Jubel ein : Qui a conquis une chère femme, qu'il s'unisse à notre allégresse ». Par ailleurs, le ministre Don Fernando annonçant la libération aux prisonniers prosternés, leur enjoint de se relever : « Mais pourquoi courber ainsi la tête ?... Un frère recherche ses frères. Heureux, s'il peut les aider. » Dans la 9[e] « Tous les hommes sont des frères » chanteront les chœurs dans l'apothéose finale.

(14) L'ouverture du Barbier de Séville était primitivement destinée à « Aurélien à Palmire », Rossini l'utilise pour son opéra séria « Elisabeth, Reine d'Angleterre ».

(15) R. Schumann : Ecrits sur la musique et les Musiciens. Trad. Curzon-Fishbacher.

BEETHOVEN : LA MUSIQUE POUR PIANO

par Jean-Marc DEHAN

Professeur d'E. M. au Lycée Paul-Langevin, à Suresnes

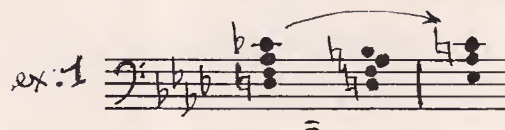
Précisons, avant de commencer cette série d'analyses, que nous ne pourrons pas faire ici une étude complète de chaque sonate. Il n'est d'ailleurs pas utile de répéter ce qu'on pourra trouver excellemment dit dans l'un ou l'autre des volumes cités au début de l'article précédent, lorsque nous sommes en accord avec l'analyse musicale ou poétique de l'auteur. Notre intention est donc seulement de compléter ces analyses quand nous le jugerons utile et de discuter les opinions qui nous semblent discutables.

Grâce au livre de J.-G. Prod'homme, on peut, dans beaucoup de cas, établir une comparaison entre le texte auquel Beethoven s'est arrêté et ses esquisses. On saisit ainsi la marche de sa pensée créatrice ; par exemple, on voit qu'il note d'abord l'idée qui lui vient comme elle lui vient, c'est-à-dire compte tenu des facteurs qui sont intervenus dans sa formation de musicien ; on voit comment ensuite, au cours de son travail, il élimine les faiblesses, lieux communs, répétitions abusives, etc... Ainsi, dans l'esquisse du début de la première sonate, le premier thème se répète en fa (2) ; dans le texte définitif, après un arrêt sur la dominante, il repart en do. Nous pensons, par ce seul exemple, avoir montré l'intérêt de telles comparaisons, que le lecteur pourra continuer systématiquement. R. Rolland étudie d'ailleurs quelques exemples particulièrement étonnants de ce travail obstiné (pour le thème de la marche funèbre de l'Héroïque par exemple).

1re SONATE, OP. 2, N° 1

R. Rolland fait remarquer que « ...Notre époque a tendance à sous-estimer la première manière de Beethoven » (p. 84). J. Massin, suivant en celà J.-G. Prod'homme, considère que les premières sonates «pourraient être étudiées comme un point d'arrivée du jeune Beethoven ». En effet, il est raisonnable de penser que, dans ses premières œuvres publiées à Vienne, le musicien a repris des esquisses accumulées avant son arrivée dans cette ville.

Appliquant son principe d'étudier systématiquement l'emploi des tonalités chez Beethoven, J. Massin rapproche cette première sonate, à juste titre selon nous, de l'opus 57, également en fa. Ce qui est frappant, dès le **premier mouvement**, c'est la fermeté de la conduite mélodique et harmonique ; dans l'**exposition**, il n'y a rien à ajouter, rien à retirer sur le chemin menant de fa au relatif. Il n'y a pas de **2e thème**, mais, jusqu'à la cadence en LAb, quatre motifs s'enchaînant avec une parfaite logique. Le 1er de ces motifs est établi sur la dominante (de LAb), à la mes. 20 ; le second, mes. 26, et le 3e, mes. 33, prennent leur départ sur la tonique avec un accord de sixte. Le 3e élément, qui annonce un trait de l'op. 13 (mes. 113), contient une rencontre audacieuse entre ré bémol et ré bécarre, broderie du mi bémol. La phrase conclusive, mes. 41, avec do bémol, est accompagnée de l'enchaînement (**ex. 1**) qui est en LAb.



Le **développement** est remarquable, puissant, tout à fait « beethovenien ». L'enchaînement des épisodes et la marche tonale sont déjà un modèle de logique : on passe de LAb à si bémol, à do, pour revenir en si bémol, puis en LAb qui ramène fa. La pédale de dominante qui suit annonce celle qui est placée au même endroit du développement dans le 1er mouvement de l'op. 57 ; les fragments mélodiques de la main droite



sont accompagnés de la même manière par des tierces et des sixtes se détachant de la pédale marquée par la main gauche (**ex. 2**). Dans la **réexposition**, on trouve à la mes. 140 une harmonie comparable mais non identique à celle de la mes. 41, puisqu'on reste

(1) Voir « L'E.M. », n° 171, oct. 1970.
Erratum : p. 16 : « La démarche de ces deux derniers est comparable et également passionnée. C'est surtout en LITTERATEURS... ; p. 17 : « (Chez d'Indy, forme ternaire dithématique = « type S »).

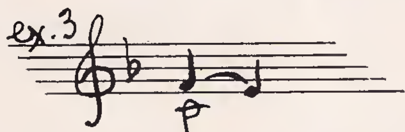
(2) Comme Vincent d'Indy, nous adoptons les indications de tonalité en majuscules pour le majeur (MIb) et en minuscules pour le mineur (fa, sol dièse, etc...). Les numéros de mesures correspondent à l'édition de la Henle Verlag, où la 1re mesure n'est pas comptée si elle ne contient qu'une anacrouse.



en mineur. Enfin, la cadence est évitée, et le rythme de la phrase conclusive se continue en une brève coda (7 mesures).

Remarquons en passant que, dans le 1er et le 4e mouvements, la deuxième partie (**développement** et **réexposition**) est reprise, ce qui montre bien que la forme à développement découle de la forme-suite (on en trouve d'autres exemples dans les sonates : op. 10, n° 2 (III) ; finale de l'op. 57, où l'exposition, par contre, n'est pas reprise).

L'**adagio** fait penser à Mozart, dans son ensemble (voir J. Massin, p. 156 et 157), et pour certains procédés d'écriture (les gammes, aux deux mains, par exemple). Mais le style des deux compositeurs est différent ; cette différence est parfaitement définie par R. Rolland (p. 96). L'importance de l'appoggiature (**ex. 3**) pourrait la faire considérer ici comme une



« cellule ». La **phrase II**, établie au relatif (mes. 17), avec ses tierces parallèles, a peut-être été inspirée par l'accompagnement d'un air de Gluck. La **phrase III,** à la dominante (mes. 23), est une émanation de la **phrase I** : on y retrouve la cellule (**ex. 3**) en croches ou en noires, et même un fragment important de la mélodie, à la mes. 27, varié à la mes. 29 (peut-on, dans ces conditions, appeler ce passage : « **phrase B** » ?). A la reprise, les phrases I et III s'enchaînent directement ; elles sont variées mélodiquement. L'originalité que l'on ressent à l'audition est difficile à définir : c'est un sentiment élégiaque, un peu mélancolique, qui est l'expression d'une simplicité, d'une certaine innocence, caractéristiques de la personnalité de Beethoven à cette époque, et qui demeureront, au fond, chez l'homme mûr, au cours de ses différentes métamorphoses stylistiques.

Le **menuet** est aussi original que le premier mouvement ; il est concentré sur un élément thématique de trois sons accompagnés à la sixte. La **2e phrase** reprend cet élément en tierces se répondant aux deux mains, en se dirigeant vers si bémol ; ensuite, un dessin de quatre mesures, énoncé par les deux mains à l'octave, comparable à un vigoureux trait d'orchestre, ramène la dominante du ton principal. Le thème du début revient, mais à la main gauche ; l'arrivée sur la quarte et sixte se fait sur une nuance piano inattendue.

La **1re phrase** du **Trio** est de 10 mesures ; la **2e** se nourrit du même dessin que la 1re et aboutit à une suite de tierces et de sixtes comme Beethoven en jouait peut-être dans ses improvisations à l'orgue ou au piano (ce procédé reviendra souvent sous sa plume, dans l'andante de la 5e symphonie par exemple).

Le **final**, par son aspect « tempétueux », annonce les nombreux finales dans le même caractère composés par Beethoven, celui de l'op. 57 notamment (3). Du point de vue pianistique, il est très réussi. D'Indy l'analyse comme un « rondeau-sonate » (p. 328), parce que la partie centrale présente, en LAb, une phrase nouvelle, formée de deux mélodies se répétant (**c'c' c''c''**), qu'il considère comme un 2e couplet. Mais la reprise indiquée par Beethoven pour la 1re partie, passant de fa à do et ramenant **A** dans cette dernière tonalité, montre bien qu'il s'agit de l'exposition d'une forme-sonate. Ce qui suit (mes. 57) est donc le **développement**, et si ce développement commence par une phrase (le « 2e couplet » de d'Indy) sans rapport thématique avec l'exposition, ce qui n'est pas « orthodoxe », celà ne nous oblige cependant pas à considérer ce finale comme un rondo, puisque tous les autres éléments formels sont ceux de la forme-sonate. La suite de ce développement, destinée à ramener le 1er thème, est remarquable, en particulier par le rôle de la main gauche (**ex. 4**).



2e SONATE, OP. N° 2

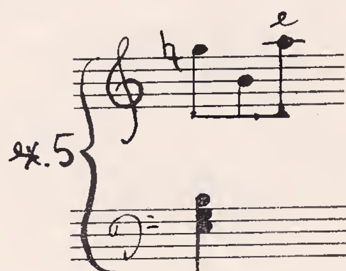
Voir en particulier J. Massin. Nous ajouterons ceci : Beethoven est là, tout entier, dès le 1er mouvement, avec la puissance des contrastes du thème initial, repris à la mes. 76, la beauté du pont (particulièrement le passage en mi, mes. 46), et la mélodie en blanches planant sur les croches liées de «l'accompagnement» à la fin de l'**exposition,** (mes. 104). Une fois de plus, on voit que le schéma **A pont B** ne rend pas compte

(3) Par exemple, le trait descendant (mes. 20), annonce un trait comparable, mes. 47 du 1er mouvement de l'op. 57.

du nombre des éléments thématiques et des détails de la mise en œuvre ; mes. 58, un motif apparaît en mi, alors que le morceau est en LA ; un long crescendo aboutit à la réapparition d'éléments issus du premier thème et du pont (mais d'Indy continue à appeler ces éléments : **b'**, **b"**, **b'**, imperturbablement !). Le développement, malgré sa longueur (mes. 117 à 225) se décompose en seulement deux — ou trois — épisodes ; un épisode en imitations (mes. 161), très puissant, amène avec une grande logique la dominante du ton principal (mes. 203) avant la réexposition.

Le thème initial du très beau **largo** est « orchestré » d'une manière originale, puisque la basse est manifestement un équivalent pianistique des pizzicati. Le mouvement intitulé « **Scherzo** » est en réalité un menuet (d'Indy, p. 304). La modulation en sol dièse (mes. 14) sort de l'ordinaire et amène des harmonies subtiles pour revenir dans le ton principal.

Si le **finale** est beethovenien, c'est surtout par le « pianisme » et la plénitude de la forme. S'il n'est pas marqué du sceau des œuvres inoubliables, il est agréable à entendre et dépasse en intérêt beaucoup de morceaux dont, pour suivre la mode, on nous rebat les oreilles. Il permet, ainsi que la **3e sonate**, de voir à quel degré de virtuosité (gammes, arpèges, écarts, etc...) Beethoven était parvenu en 1795. Le **2e couplet** (**C**) apporte un indispensable élément de diversité. Ainsi que beaucoup de couplets occupant la même place dans des finales du même auteur, il est de forme-suite : phrase **c'** passant de la à DO ; reprise ; phrase **c"** revenant de DO à la ; la reprise de **c"** est réécrite avec l'indication « legato pianissimo » ; Beethoven, comme il le fera de plus en plus, évite ainsi une reprise exacte pour renouveler l'intérêt. Cette phrase **c"** appelle une analyse harmonique détaillée (mes. 67) : on y trouve notamment des notes de passage s'inscrivant dans une gamme chromatique et formant appoggiature, mes. 72, et des échappées, mes. 73 et 74 (**ex. 5**).

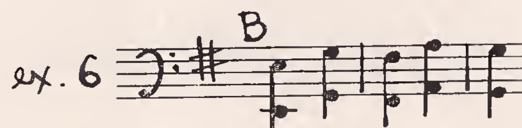


3e SONATE, OP. 2, No 3

Il faut signaler que, dans le **1er mouvement**, on trouve à la main gauche, (mes. 21), une formule très proche de ce qu'on trouve souvent chez Mozart avec ce même rôle d'accompagnement (voir : 7e sonate K. 309, I, mes. 33 et 43 ; 13e sonate K. 333, I, mes. 38 ; 15e sonate K. 545, I, mes. 13). La **2e phrase** débute en sol ; Beethoven emploie souvent à cette place la dominante en mineur (déjà 2e sonate, I). L'analyse de d'Indy est évidemment : **b'**, **b"**, **b'''** ; on a en réalité : **b'** (mes. 27), **b"** (mes. 38), **b'''** (mes. 47) qu'on peut sans doute considérer comme le **2e thème**, **a"** (mes. 61), **b''''** (mes. 69), **b'''''** (mes. 77). Ce dernier élément vient, après la cadence, renforcer celle-ci ; il comprend lui-même deux éléments différents (le 2e en octaves brisées). On trouve dans le développement l'emploi de certaines formules dont on peut juger la mise en œuvre plus ou moins achevée, mais dont il faut remarquer que Beethoven commence ici à les expérimenter (comme il l'avait sans doute déjà fait auparavant au cours de ses improvisations). Or, on retrouve toutes ces formules dans ses œuvres ultérieures : les arpèges brisés (mes. 97) dans l'op. 27, no 2, et l'op. 53, la broderie par demi-ton (mes. 107) dans l'op. 14 no 1 (III) ; les sauts d'octave (mes. 115) annoncent les grands intervalles de l'op. 106 et de la Grande Fugue (c'est déjà le même esprit). Au début de la coda (mes. 218), l'accord de LAb fait évidemment penser à Haydn qui l'emploie fréquemment à cette place (par rapport à DO) et dans la même nuance. Le style est ici celui de la « fantaisie » (annonçant ainsi de nouveau l'op. 27 no 2) et aussi du concerto, avec l'arrivée sur la 6/4 notamment ; on trouve souvent chez Mozart la même « hésitation » entre le style de la sonate et celui du concerto, mais plutôt dans le rondo final de certaines sonates.

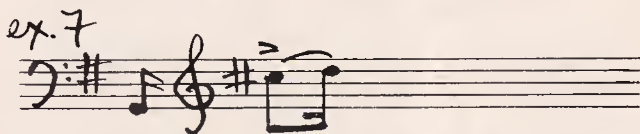
Le choix du ton de MI pour le très bel **adagio** qui suit est un premier exemple de l'élargissement des rapports de tonalités dont les compositeurs du XIXe siècle ont trouvé le modèle chez Beethoven. La forme de ce mouvement ne découle pas mécaniquement, comme nous allons le voir, d'un modèle pré-établi.

A notre grand étonnement, J. Massin écrit (p. 162), que l'adagio débute par « une petite phrase mélodique » « naïvement joyeuse ». Cette phrase est courte, c'est certain (10 mesures), mais une phrase courte n'est pas forcément une « petite phrase » ; nous ne pensons pas non plus que le qualificatif « naïvement joyeuse » lui corresponde en aucune façon. On ne pourrait même pas dire qu'elle est simple, avec ses syncopes, et le passage de cet élément en syncopes à la main gauche. La phrase suivante (**B**), en mi, paraît avoir frappé Schubert, puisqu'on peut en rapprocher le début d'un thème du 2e mouvement de l'Inachevée (**ex. 6**).



Cette phrase **B**, très longue (32 mesures), est en deux parties : la première (15 mes.) module au relatif (SOL) ; la seconde (17 mes.) reprend **B** en mi, mais passe en la, en si, et gagne enfin une pédale de dominante se prolongeant pendant 6 mesures. Le plan d'ensemble est, si l'on veut, **A B A B' A** (LL chez d'Indy). Mais si, se plaçant du point de vue de l'auditeur, on tient compte de la durée (ou du nombre de mesures, ce qui revient à peu près au même), on a

plutôt deux parties qui s'équilibrent : 1re partie : **A-B** (42 mesures) ; ensuite **A-B'-A-coda** (40 mesures, car **B'** est beaucoup plus court que **B**). La musique de cette 2e partie est presqu'entièrement différente de celle de la 1re (à part les 10 premières mesures), bien que basée sur les mêmes éléments mélodiques et rythmiques. Du point de vue tonal, la 1re partie part de MI, passe en mi, en SOL, puis à la dominante. La seconde est en MI ; les modulations sont plutôt des emprunts, des broderies harmoniques autour de cette tonique. Le caractère expressif de B est dû en partie à une appoggiature longue par demi ton supérieur (**ex. 7**), ou inférieur (parfois par ton supérieur).



Le **scherzo** est, à sa manière, tout aussi original. Il faut le répéter : Beethoven est là, non pas en germe, mais déjà réalisé. L'écriture est presqu'orchestrale, sans que celà nuise à la vivacité du morceau : on est tout près du menuetto de la 1re symphonie et du scherzo de la 2e. Le **trio**, avec ses triolets, est le premier de ces mouvements rapides, n'offrant aucun répit, comme Chopin en a également écrit. Ici encore, c'est la forme-suite : **t'** de la à mi ; reprise ; **t''** de Do à la ; la reprise de **t''** est écrite, et la fin de la phrase, au lieu de conclure en la, arrive à un accord de dominante de DO appelant la reprise du **scherzo I** ; c'est ainsi que Beethoven commence à « soigner » ses enchaînements, ce qui le conduira à éviter les simples reprises (voir d'Indy, p. 308). La coda insiste sur une appoggiature par demi ton supérieur, d'abord avec la bémol-sol, puis avec ré bémol-do (broderie de la pédale de tonique).

Le **finale** est, comme le 1er mouvement, un morceau de virtuosité ; c'est un rondo à réexposition. Le 2e couplet est une merveille (4) ; sa structure est relativement complexe, avec le passage inattendu en fa, amenant LAb, do et une pédale de dominante. Un élément secondaire (mes. 119) répond d'une manière nullement mécanique à la mélodie principale de ce 2e couplet. Parmi les nombreux détails méritant de retenir l'attention, le plus remarquable est peut-être la modulation en LA, à la mesure 298.

4e SONATE, OP. 7 :

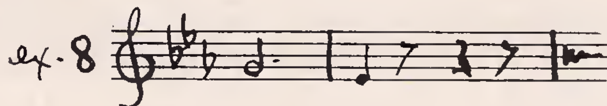
Avec cette œuvre, Beethoven, plus consciemment que ne l'avaient fait Mozart et Haydn, confère à la musique de clavier une dignité, une ampleur, qui semblaient jusqu'alors réservées à l'opéra et à la musique religieuse d'une part, ou à la musique symphonique.

1er mouvement : la 1re phrase comprend un premier élément thématique qui est un intervalle de tierce des-

(4) La phrase de J. Massin (p. 163) : « Chanté comme un choral par d'amples accords » est peut-être due à une faute d'impression ?

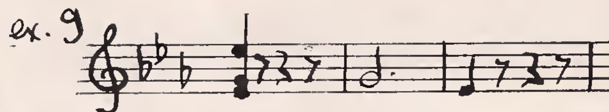
→ 14/54

cendante (**ex. 8**), suivi d'un trait fluide à la main droi-

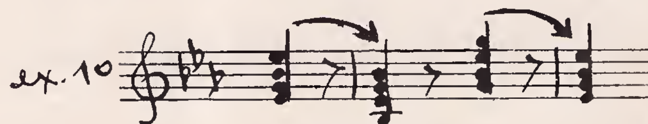


te, puis à la main gauche. L'élément basé sur l'harmonie de dominante de SIb (lui-même dominante du ton principal) est très développé. Le 2e thème (**B**, mes. 59) est très beau et tout à fait adapté à l'instrument. Il s'enrichit bientôt (mes. 67), d'un nouvel élément (**B'**) amenant une modulation en DO, c'est-à-dire 1 ton au-dessus de Sib. D'Indy signale cette modulation et attire l'attention (p. 331) sur la tendance de Beethoven à moduler en FA dans les morceaux en MIb, sans montrer que c'est relativement **la même modulation,** comme on s'en aperçoit d'ailleurs lors de la réexposition, où le thème **B** revient à la tonique, comme il se doit. A partir de la mes. 93, on peut considérer que c'est la « conclusion » de l'exposition (stabilité en SIb) avec un nouvel élément très contrasté, puis un nouvel élément encore (mes. 111) très poétique et d'une grande nouveauté, sur une pédale de tonique changeant d'octave sur le 2e temps de la mesure. J. Massin parle (p. 165) de «festival de répétitions d'une même note», mais n'entre pas assez dans le détail pour pouvoir montrer qu'ici, à partir de la mes. 111, il ne s'agit plus « d'entêtement », de « ténacité » ou « d'acharnement », mais d'un effet poétique d'orchestration pianistique — si l'on veut bien nous permettre cette expression. Au demeurant, remarquons une fois de plus que **b'**, **b''**, **b'''**, c'est un peu simple pour représenter le foisonnement des idées « composées » par Beethoven dans cette phrase de 78 mesures !

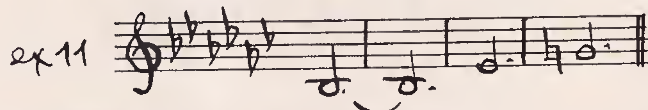
Le **développement** est court ; le passage en la et en ré est inattendu, l'accord de ré s'enchaînant cependant très facilement avec l'accord de dominante de MIb (mes. 187). Après la **réexposition**, il y a un véritable second développement (mes. 113), comme Beethoven le fera très souvent dorénavant. Le thème **B** réapparaît (mes. 323) accompagné (mes. 327) de **B'**. Mes. 331, on a un véritable contrepoint d'accords à partir de ces deux éléments. Mes. 352, l'accentuation du thème initial est inversée (**ex. 9**), puisque la



blanche est sur la 2e mesure, par rapport à l'accent de la mes. 351, au lieu d'être sur la 1re, la 3e, etc... Cette remarque est très importante pour comprendre l'articulation des accords en noires qui terminent le morceau (**ex. 10**).



L'**adagio** a une place à part dans les commentaires de R. Rolland (p. 97), de J. Massin et, antérieurement, de Lenz ; nous ne pouvons résister à l'envie de donner un exemple du style de ce dernier : « On dirait une larme tombée des yeux de la Madeleine dans la vallée de misère habitée par les hommes » (!) (J.-G. Prod'homme, p. 57). La courte transition (mes. 37) destinée à amener la reprise a un caractère nettement orchestral : on y pressent Fidélio (prélude du 2e acte) et les puissants unissons de Wagner. A la mes. 47, la retombée de la mélodie peut être rapprochée d'un passage de la marche funèbre de la symphonie héroïque (mes. 101). Le **trio** (Minore) de l'allegro venant en 3e place n'est pas loin de Chopin, en particulier par le ton choisi. La 2e phrase n'est pas reprise ; quand elle se stabilise sur la tonique, une mélodie d'une grande simplicité est énoncée pianissimo, deux fois, au-dessus des triolets de la main gauche, et un arpège se dégageant d'un accord sans tierce ramène en MIb ; l'enchaînement de cet arpège avec le thème de l'allegro respecte une logique que l'on ressent inconsciemment à l'audition (**ex. 11**).



Le **finale** est un rondo à réexposition dont le 2e couplet est de forme-suite (comme dans l'op. 2, n° 2).

refrain MIb A' suspensif	A'' conclusif	A''' suspensif	A'' conclusif	1er **couplet** SIb B (B' B'' B''' B'''')
refrain A'	A''		A'''	2e **couplet** do C (C' C' C'' C'') pont
refrain A'	A''	A'''	A''	3e **couplet** MIb B (B' B'' B''' B'''')
refrain A'	A'' (varié)	A'''	MI bécarre puis MIb A'' (varié)	coda — C

A la fin du 2e refrain, le si bémol s'enchaîne à un si bécarre qui amène le ton de do ; à la fin du 4e refrain, le si bémol s'enchaîne à un si bécarre formant pédale et amenant le ton de MI bécarre. (A suivre).

NOTES SUR LA TÊTRALOGIE

par Michel GUIOMAR

Une mise en scène nouvelle de la **Tétralogie**, la troisième de Wolfgang Wagner pour cette œuvre, a remplacé, au dernier festival de Bayreuth, et trop hâtivement, la dernière réalisation de Wieland qui ne datait que de 1965. Il est nécessaire d'y porter un regard car, depuis la mort de Wieland en 1966, il était inévitable que, même quelque temps conservées, ses mises en scène et d'autant plus que, malgré leur persuasive beauté, elles n'avaient jamais reçu l'unanimité, une évolution se fît, par Wolfgang d'abord, par d'autres peut-être (1), dont les orientations prendraient valeur de symptômes, rassurants ou inquiétants, pour l'avenir d'un esprit d'innovation permanente qui devrait désormais être chaque année celui de Bayreuth. On ne peut en effet qu'être attentif aux premiers signes car les années passées depuis cette disparition ont permis un bilan, base désormais de toute comparaison pour la plupart des participants, dont témoignent, en marge de quelques articles, certains ouvrages, d'intérêt divers, dont l'importance commune tient à ce qu'ils se situent dans l'immédiate présence de Wieland et dans le souvenir exact de ses directions scéniques. Que l'ouvrage de W. Panotsky, **Wieland Wagner** (2), datant de 1964, soit épuisé est un signe de son intérêt. Les **Entretiens avec Wieland Wagner,** de A. Goléa, ne se maintiennent pas au niveau nécessaire à Wieland pour qu'il puisse préciser son attitude dramaturgique ; la formule de l'entretien est périlleuse et inopportune, contraignante pour la pensée véritable d'un auteur et n'ouvre que trop souvent aux complaisances de celui qui interroge, enfermé dans ses propres idées qui faussent le sens même des réponses. D'une autre tenue apparaîtra sans doute l'essai de Claude Lust, **Wieland Wagner et la survie du Théâtre lyrique** (4), trop récemment disponible en France pour que nous en disions ici autre chose que de brèves allusions et peut-être inexactement. Au moins peut-on avancer qu'il est sans doute le premier essai lucide et scientifique sur la conception scénique lyrique de Wieland et son insertion dans les tendances actuelles de la scène, les ouvrages de Walther Erich Schäfer, **Wieland Wagner, Persönnlichkeit und Leistungen** et de K. H. Ruppel, **Wieland Wagner inszeniert Richard Wagner** (5) valant surtout par leur belle documentation photographique.

Parallèlement à ces essais se dégage aujourd'hui un sentiment d'inquiétude et de regret, d'une tentative trop brutalement interrompue et on perçoit assez à Bayreuth le double courant, né de ces circonstances, d'un espoir nostalgique et néo-passéiste face à une irritation que des symptômes dont nous parlions puissent annoncer la perte du bénéfice de ces quelques années de révolution scénique. Pour cela le geste de Wolfgang sollicite l'attention et, dirons-nous, la vigilance. C'est peut-être, il est vrai, oublier la lenteur, inhérente aux grandes réalisations, à laquelle n'échappa pas autrefois Wieland, que vouloir que Wolfgang puisse s'évader du climat de son frère, sans pourtant le méconnaître, et, s'en évadant cependant, trouver déjà, sans erreurs, les impacts scéniques irremplaçables. Nous n'étions pas exactement à Bayreuth pour étudier cette mise en scène, mais les réflexions qui nous en sont venues s'associent trop aux préoccupations qui nous y invitaient pour que nous les écartions.

S'il n'est pas utile de justifier qu'une revue musicale s'intéresse à la mise en scène lyrique, le cas de Wagner posant de plus l'indissociabilité des éléments du théâtre lyrique, quelques principes doivent être rappelés à ce propos : c'est peu de dire que la mise en scène wagnérienne et, plus précisément à Bayreuth, la direction scénique sont, à chaque instant et chaque scène, inséparables de la donnée musicale ; même au cas où un directeur de scène, d'un talent intrinsèque à la seule donnée théatrale, en croirait négliger les exigences, les rapports nouveaux alors établis entre la scène ainsi vue et les structures musicales introduiraient cependant une dimension drama-

---

(1) Cf. Le tchèque Josef Svoboda, pour **le Vaisseau fantôme.**
(2) C. Schüneman, Bremen.
(3) Pierre Belfond, Paris, 1967.
(4) Editions l'Age d'homme, Lausanne, 1969 ; cf. La Cité, 1970.
(5) Ruppel : Rosgarten, Konstanz ; Schäfer : H. Leins, Tübingen, 1970.

tique nouvelle dont les risques d'intérêt resteraient grands, certains aspects de l'essence même de la dramaturgie wagnérienne, que nous dégagerons peut-être un jour (6) et le poids de l'inconscient, toute psychanalyse pouvant cependant s'écarter, ayant joué sur la création même de la **Tétralogie** permettant à cette œuvre de surpasser les attirances scéniques qui seraient hérétiques et mieux, de les contraindre à se proposer malgré tout comme des reflets de la musique. En dehors d'un cas exceptionnel qui, non seulement négligerait les exigences particulières du wagnérisme musical, mais irait jusqu'à refuser le fait que toute présence musicale puisse jouer un rôle dans son projet, hypothèse irrecevable, tout metteur en scène de Wagner en est tributaire, sans échappée possible et toute mise en scène est corollaire de la musique. Des structures et idées musicales prévues ont en effet ordonné ici les faits littéraires et scéniques, bases cependant électives de la mise en scène, et cette converegence musicale et littéraire a instauré une philosophie. Nous renversons ainsi les priorités chronologiques apparentes et admises et réfutons l'opinion qu'une philosophie ait gouverné consciemment l'élaboration littéraire et celle-ci la composition musicale. (7)

Toute nouvelle orientation scénique de la **Tétralogie** intéresse donc le musicien. On sait comment Wieland avait épuré celle-ci par une abstraction symbolique dont il semblait que, plus que le contrepoint qu'il était tentant de la voir former avec la musique, elle était une métaphore visuelle de l'univers de l'œuvre et de chaque scène. Claude Lust semble s'irriter de ces termes d'abstraction et de symbolisme. usés ici par les critiques. Par les critiques peut-être... et dans le double sens du mot, à partir duquel on pourrait dire que ne s'use que l'objet dont on se sert mal, dans une référence approximative et empruntée au seul vocabulaire de l'expression plastique et dans une conception non contrôlée du symbole... Nous maintenons qu'on puisse les entendre exactement au seul niveau purement esthétique et qualifiant l'art scénique appréhendant les valeurs d'essence et d'archétype de Wieland. On en sait la pensée directrice, la renonciation à toutes les invitations pittoresques, en apparence, d'autrefois mais pourtant, retenons ceci, expressément définies par Wagner, dont on aurait tort de suspecter qu'il ait consenti à un simple amoncellement d'effets, et l'instauration d'une manière d'épure, à peine matérielle, sauf à en reconnaître la qualité à la lumière et à l'ombre, retrouvant, dans un tel espoir de non-représentativité, une disponibilité quasi-musicale, les démarches des acteurs renonçant parallèlement à servir le geste explicatif immédiat et toute mise en mouvement qui ne serait pas indispensable au schéma dramatique, et non pas à l'action apparente ; toutes ces tendances contraignent la totalité et chaque instant de l'œuvre à révéler une convergence d'archétypes, l'objet scénique privilégié étant celui qui parviendrait au double schéma abstrait de l'objet « tétralogique » immédiat donné et d'un symbole s'universalisant : ainsi le plateau circulaire isolant totalement le drame et attirant à lui les schémas immédiats de l'anneau des Nibelungen et universalisé du cercle cosmique, image du Monde.

Sur les jugements égarés qui, oublieux de toute l'évolution scénique contemporaine, n'ont pas manqué, et dans une discussion encore ouverte, notre propos n'est même pas de prendre parti ; disons seulement que, paradoxalement, les indications scéniques de Wagner, décors, gestes, jeux et démarches, absolument indispensables à l'exacte intelligence du drame, sont si minutieusement indiqués dans les livrets qu'elles dispensent de les figurer en représentation. Nous nous expliquons : Il est indispensable, pour le sens profond de l'œuvre, que les filles du Rhin soient dans l'**Eau**, que la scène de la Forge, l'antre de Mime, se situe dans la **Terre,** que Brunnhilde parcourt l'**Air** et qu'elle repose au milieu du **Feu** sous un sapin, que son armure de guerrière soit ouverte par l'épée de Siegfried ; mais il est tout aussi certainement inutile que ces gestes, faits, décors, costumes symboliques soient réels en scène, quand la totalité de la conception dramatique aura suffisamment convaincu le spectateur connaissant ces données de l'œuvre (que font ici les autres ?) qu'il n'a plus à s'inquiéter de questions ou d'énigmes scéniques si une docilité pressentie comme nécessaire le fait suivre l'intentionnalité métaphorique de la scène, comme il suit l'intentionnalité poétique d'un texte qu'il n'a pourtant plus sous les yeux non plus, qu'il ne peut se vanter de connaître par cœur, à quelques exceptions près, et qu'il peut même ne pas comprendre totalement, et de l'intentionnalité d'une musique dont la technique profonde reste étrangère ou approximative à beaucoup, même s'ils ont lu et relu leurs quelque peu irritants catalogues personnels de thèmes et leit-motiv. Pourquoi, se privilégiant sur le texte musical et le texte littéraire, le fait scénique se donnerait-il plus d'importance en s'explicitant totalement ? Nous voudrions que l'auditeur wagnérien ait une connaissance parfaite (la plus facile à acquérir parmi les éléments du drame) des situations et des décors supposés, afin que se fasse en lui, démarche même de Wieland, une schématisation abstraite qui puisse créer indispensablement une convergence personnelle et tout de même exacte vers l'œuvre, quand l'exactitude scénique réelle contraindrait en chacun de nous une telle transgression.

Ainsi conçue, la représentation de l'œuvre peut s'enrichir par un processus d'apparence paradoxale : même si la mise en scène s'égare hors des volontés wagnériennes originelles, le reniement est impossible ; une scénographie imaginaire naît en chacun de nous à partir du livret, fondement d'une distance dialectique entre la scène ainsi reconstituée et l'invitation invisible de la scène vécue et cette distance est une différence dynamique de potentiel re-créateur d'un au-delà de la forme et promoteur de rapports dramaturgiques nouveaux internes à l'œuvre. On ne rêve pas avec des formes, on ne rêve bien qu'avec des matières, disait G. Bachelard qui ajoutait ce principe de l'imagination matérielle « c'est la matière qui commande la forme » (8). Plus niées seront les formes et valorisées les Matières, plus puissante sera notre rêverie véritable, re-créatrice. Wieland a dissout la forme scénique suggérée par le livret dans une matière métamor-

---

(6) Cf. Déjà, Perspectives méthodologiques : G. Bachelard dans la Forge de Siegfried, dans **Actes de la Décade internationale Bachelard,** Cerisy-la-Salle, juillet 1970 (à paraître).

(7) Cf. Notre essai **Le Masque et le Fantasme, l'imagination de la Matière sonore dans la pensée musicale de Berlioz,** Paris, José Corti, 1970, pp. 29 et sq., 72 et sq.

(8) G. Bachelard, **L'Eau et les rêves,** Paris, José Corti, 1943, p. 161.

phosée. Entendons que, tendant sans toujours atteindre le point extrême, vers un décor et une gestuelle dégagée de toute reconnaissance formelle, il donne une matière aussi abstraite, il faut bien revenir à ce mot, mais aussi présente et efficace que le son musical invisible, celle qui subsiste, réelle sur scène, n'étant plus que la paroi ou la base sur laquelle notre rêverie, au sens où Bachelard aurait voulu ce mot, vient frapper, retentir, dont l'écho, revenant de son passage scénique, s'en trouve métamorphosé, dans un parcours imaginaire analogue, à Bayreuth, au son issu de l'orchestre et que reçoivent d'abord les chanteurs qui semblent nous le livrer, nous le renvoyer.

C'est, pensons-nous, en regard de ces principes, et non pas par seul rapport à l'œuvre de Wieland que doit se juger par exemple toute mise en scène de la Tétralogie ; il faut reconnaître que, prenant la première référence, la réalisation de Wolfgang risquerait de décevoir tandis que, prise dans l'ensemble des possibilités dramaturgiques que suggèrent les principes wagnériens confrontés aux tendances actuelles de la scène, elle garde un intérêt pour qui ne veut pas systématiquement dénigrer ; aussi dangereuses que puissent paraître certaines intentions, elles peuvent, nous l'espérons, se recevoir comme des essais susceptibles d'être constamment revus, remaniés. Sur de trop rares repères nous voudrions le montrer :

Wolfgang Wagner a conservé le plateau circulaire central à symbolisme cosmique de Wieland, en lui donnant aussi, sur le diorama périphérique un fréquent écho de lumières et d'ombres concentriques, au moins esquissé en aspect de ciel, de forêt, d'incandescence, de flammes, où se reconnaît une ambivalence de la forme et de la matière, mais, chez Wieland, en ses dernières réalisations, ce cercle était une surface plane, à tendance horizontale, qui même entouré d'ombres, s'atteignait par un pourtour, deviné, ou même visible de degrés permettant d'apparaître ou de disparaître sans brusquerie en progressant entre l'ombre et le plateau. Wolfgang incline vers nous ce plateau qui accuse même une pente inquiétante dont on craint qu'il glisserait vers l'abîme sur lequel il semble suspendu. Cet effet de flottement immobile nous a très attiré : un procédé de lumière incisive tranche net cette circonférence, trop parfaite au moins à l'origine pour être rassurante, et l'isole brutalemeent, au-dessus d'un vide absolu, qui vers l'avant-scène est toujours l'abîme, une ombre-matière : Entre la scène et nous règne une faille de Mort, il est important de la reconnaître ainsi. Déjà dévasté, ce cercle du Monde se casse en plans inégaux, comme une terre ou un univers ayant déjà travaillé, vécu, subi les ruptures de diaclases géologiques. Sans doute, cette circularité ébranlée ne concerne que les scènes extérieures, sans doute à l'acte II du **Crépuscule** le climat de rassemblement puis de fête, au-dessus de l'abîme, inviterait à y regarder des terrasses descendre vers le fleuve, le dialogue d'Hagen et d'Albérich qui vient de s'y tenir dans l'ombre, le désarroi de Brunnhilde qui hante un moment le plateau laissé presque vide par le retrait de toute la foule, et ce que nous y avons vu, sur une structure scénique analogue, dans les actes et journées qui ont précédé, en dénoncent le masque et maintiennent l'impression de failles, de dérapements de terrains, et du Monde lui-même, un Monde cassé par la faute. Sur ces simples exemples s'affirment quelques intentions qui, bonnes, risquent d'être critiquables, ne serait-ce, osons le paradoxe, que parce que, sans être même si évidentes, elles se voient et s'imposent comme déductions, quand Wieland les proposait comme postulat obscur. Ici le plateau devient Terre qui, aussi ouverte qu'elle soit sur l'espace cosmique, n'est plus cet espace lui-même ; une Terre primitive, mais non plus en sa pureté originelle, dont il est même symptomatique qu'on peut en suivre la perdition progressive, quand la première aurore, 2ᵉ scène de l'**Or du Rhin** ne montre pas ces cassures et décrochements : une simple ligne de faille à peine marquée, encore simple menace, initiale et faible blessure, parcourt diamétralement le cercle. Cette griffe de la faute sur le Monde, l'aggravation des failles aux autres scènes, introduiraient déjà, même si Wolfgang avait évité ensuite tout repère historique, une temporalité, au lieu que — ici encore Wieland réussissant mieux —, la **Tétralogie** réclame d'être an-historique, imperméable au chronologisme humain.

S'il reste que cette conception scénique du monde blessé est prenante et persuasive, elle contient donc sa propre blessure, sa propre faiblesse. Wolfgang Wagner n'aurait pas dû ensuite insister sur l'historicité éventuelle des Nibelungen ; les costumes qui se rassemblent au palais des Gibichungs illustrent en particulier par leur disparate une stratification humaine de différents âges antiques et médiévaux, grecs, romains ou germains, qu'illumine Gutrune de son éblouissante robe nuptiale, aussi belle qu'inopportune ; on ne devait pas reprocher ici la maladresse que les époques et civilisations aient été confondues, mais au contraire constater d'abord la prétention en apparence heureuse d'avoir profité de cet affrontement entre les obscurs desseins divins et les volontés de toute une collectivité, quand jusque-là quelques solitaires s'y perdaient, pour symboliser une humanité entière de toutes époques et toutes civilisations. Mais, sans compter que les contraintes scéniques ne peuvent que limiter la portée de l'idée et ne permettre qu'une allusion mythique, l'essence intemporelle de la **Tétralogie** se disperse. Au contraire, l'effet de surprise passé, nous avons accueilli le costume de Brunnhilde à son éveil, quand Siegfried ouvre l'armure guerrière d'un geste désormais inutile scéniquement, sinon proche d'un certain ridicule. La scène s'isole tellement de toute historicité, elle est si grandiose dans toutes ses données musicales, littéraires, dramaturgiques, parce qu'elle est l'heure unique où, loin d'opposer encore des groupes divisés, le divin et l'humain vont se fondre et s'unir, s'accoupler, que l'effet est émouvant de voir surgir Brunnhilde dans un costume aux couleurs vives, à la mode, qu'on aurait rencontré le même soir dans les rues ou sur la terrasse du Théâtre, un ample manteau long ouvert sur un pantalon souple et léger : la Walkyrie, privée de sa divinité, rejoignant ici, maintenant, à chaque instant et toujours notre monde, en sa féminité naturelle la plus quotidienne et comme le don permanent fait à chacun de nous par un dieu disparu.

Après cet examen trop rapide des éventualités temporelles ou intemporelles de cette mise en scène, l'Espace. Nous en avons dit l'ordre extérieur. On se souvient que chez Wieland l'unité régnait et que le plateau demeurait permanent en sa structure générale, le panneau-mur emblématique seul changeant essentiellement ou les limites du cercle s'animant des apparitions, à vrai dire fort som-

bres, d'Erda, de Fafner-Dragon, des filles du Rhin (dans le **Crépuscule**). Wolfgang restitue une dualité et la présence des intérieurs (Nibelheim, demeure de Hunding, antre de Mine, palais des Gibichungs...). Sans nous arrêter à leurs détails, retenons seulement que s'introduit ainsi une dialectique, dont les pouvoirs dramatiques seraient grands entre la demeure fermée et l'univers (9). La digression serait trop vaste et il est préférable de l'éviter puisque nous aboutirions à la même ambivalence de jugement que pour la conception temporelle de l'œuvre : une prise de conscience valable du mythique, mais qui limite le cosmique. Qu'elle soit consciemment voulue ou non, cette dualité de l'Au-dehors et de l'espace intérieur parle d'intentions riches dramaturgiquement (il faut par exemple que la forge de Mime soit un ventre de la Terre, car elle est le lieu de la nouvelle naissance de Siegfried, forgeant Nothung) mais, aussi heureuses qu'elles soient, de telles intentions risquent de restreindre aux dimensions du seul mythe l'espace cosmique illimité. Une belle exception cependant : dans la demeure de Hunding ne se retrouve pas l'effet circulaire intérieur de la maison autour du frêne (négligé par Wieland, mais attendu ici, dans cette conception) ; d'un rejet en marge et en avant de la scène le frêne s'appuie tout à fait à la limite du plateau. On pressent alors l'intention ; elle se révèle quand pour l'étreinte de Sieglinde et de Siegmund, l'espace intérieur s'efface, brusquement s'ouvre, invisiblement d'ailleurs, plaçant les deux êtres en pleine forêt, ou plutôt dans une allusion de forêt. Le printemps envahit tout l'espace et ce qui était simple degré du plateau dans la maison, devient cassure du monde, par la nouvelle faute, celle du couple. Le frêne n'est plus le centre de cet univers, il disparaît comme tel, prêt au geste de Wotan que dévoileront plus tard seulement la 2e Norne (prologue du Crépuscule) et Waltraute à Brunnhilde (scène 3 de l'acte I, de la même journée), détruisant le Frêne du Monde, bois sec pour le bûcher. L'élargissement brusque de l'espace et l'anticipation de l'image introduisent ici une dimension au-delà du simple mythe.

Dans l'espace même de ce cercle brisé, trois faits scéniques importants, même s'ils prêtent à discussion :

A. — Au centre, convergence des failles, un roc, bas, tabulaire, mais espace préservé et lieu privilégié, et peut-être trop, des événements majeurs, bénéfiques ou mauvais, du drame, un lieu manichéen de la Mort annoncée ou de la Vie retrouvée, de la Faute et de la Rédemption : Stèle d'apparition de Brunnilde annonçant à Siegmund qu'il va mourir, position dominante d'où elle essaye de la sauver, tentative ruinée à partir de la même pierre par Wotan apparu exactement derrière elle en un bel effet de Double ; banc pour l'attente d'Albérich près de l'antre de Fafner, que visite le voyageur, pour le dialogue de Mime et de Siefgried, de Mime et d'Albérich ; appui de supplication de Brunnhilde à son père, pierre de son sommeil et de son éveil, enfin lieu de la hantise de Hagen par Albérich et piedestal autour duquel s'assemblent et s'ordonnent les groupes des Gibichungs.

B. — Les apparitions et affrontements qui se situent au-dessus de la seule condition humaine viennent d'une de ces cassures béantes ou éphémères vite refermées, de la Terre même : Erda, dans **Rheingold,** le long de la longue faille transversale, Fafner-dragon, Erda encore à l'appel du Voyageur, même les filles du Rhin devant Siegfried ; enfin c'est de cette cassure ouverte qui fut la grotte de leur union que Brunnhilde et Siegfried réapparaissent au début du 1er Acte du Crépuscule. Cette localisation, à peu près la même, à travers les actes et les journées, est une intention juste car la permanence de la Terre-Mère souterraine qui s'y affirme obéit ici au fait que toute solution et toute la dramaturgie de la **Tétralogie** se déroule obscurément à partir de cette Terre-Elément (Erda, étymologiquement : la Terre) semble le révéler dans sa première apparition : « Comment tout était, je le sais, comment tout devient, comment tout sera, je le vois aussi », affirmation d'éternité consciente, que reflèterait ainsi le propos scénique de Wolfgang. Ces apparitions, ce duel épique avec le dragon, le refus de Siegfried aux filles du Rhin, et son extase amoureuse devant Brunnhilde, s'offrent ainsi comme des impacts entre cette durée illimitée de la Terre et le destin de l'homme.

C. — Il faudrait dire aussi, face à cette éternité, la présence de la Mort scénique ; propos trop vaste, mais trois jeux de scène sollicitent au moins d'être cités comme exemples : quand leur récit achevé les trois Nornes se rejoignent, elles le font, en contre-jour livide au bord extrême de l'avant-scène, au-dessus du gouffre sombre de la Mort ; elles sont déjà la Mort, une Mort apocalyptique et les deux autres jeux qui vont, dans ce Crépuscule subir l'attirance de ce même bord tranchant de l'Au-delà trouvent ainsi leur signification profonde : Albérich, son dialogue terminé, s'en va ainsi, se faisant happer par le même gouffre et tandis que les Nornes avaient chanté qu'elles descendaient vers la Mère, vers Erda, Albérich, autrefois être de Terre lui aussi, y retourne. L'intention semble évidente, puisque dans le livret de Wagner, Albérich devrait disparaître sur place. Enfin, Brunnhilde en sa scène de désespoir (scène 5 de l'Acte II), vient elle aussi se pencher sur cet abîme ; ici, la démarche est quelque peu suggérée par Wagner, mais ce chant au bord extrême du plateau accède ainsi à une grandeur autre, où Brunnhilde retrouve une surhumanité.

En cette courte chronique, nous ne songeons pas à dire d'autres faits, qui tous porteraient à cette conclusion : Si l'on veut une formule parallèle à celle que nous avons dite pour Wieland, Wolfgang Wagner a cherché une schématisation concrète, en réduisant, autant du moins qu'il l'a osé, les données pittoresques jusqu'à leurs fondements symboliques et mythiques. Wieland avait, semble-t-il, suivi un chemin inverse d'ouverture des archétypes cosmiques : il y a certainement un lieu de convergence et de rencontre que nous espérons. On l'espère parce que certaines indications scéniques lisibles depuis la renaissance de Bayreuth montrent que des fluctuations sont nécessaires dans tout créateur. Une confrontation des diverses mises en scène de Wieland et de Wolfgang et de celles qui les précédèrent serait parfois assez surprenante ; elle échappe à notre intention. Mais, par exemple, entre 1952 et 1965, Wieland est lui-même passé par de nom-

(9) Pouvoirs qui se déduiraient des études sur la Maison et l'Univers, dans **La Poétique de l'Espace,** de G. Bachelard, Paris, P.U.F., 1957.

breuses conceptions comme Wolfgang, dont on peut croire qu'il saura transgresser sa propre tradition. Ce qui nous paraît le plus symptomatique est la réapparition chez l'un et l'autre frère de certaines données scéniques anciennes. On peut en citer quelques-unes : le décor actuel par Wolfgang de l'antre de Mime, la forge, dans son parti pris de limiter l'espace entre de larges strates allongées dans un effet de meurtrière horizontale, ressemble beaucoup à celui que réalisa Siegfried Wagner en 1931. Même Wieland en 1951 avait adopté le même principe pour cette scène. Le Walhalla de Wolfgang, cette année, surtout en son embrasement final (qui n'est pas sans évoquer curieusement l'éruption en pain de sucre de la montage Pelée, à la Martinique en 1902) rappelle celui de 1930, dû à K. Söhnlein. (10)

Si des préférences personnelles nous attachent à la dramaturgie de Wieland, nous ne voulons donc pas écarter les mérites de celle de Wolfgang et un choix intelligent parmi les invitations diverses qu'ont pu lui faire sa connaissance parfaite de l'œuvre de Richard Wagner. Ce que nous reprocherions serait d'avoir trop dit dans la juxtaposition et non dans la cohérence unitaire, choisissant constamment l'ambivalence, ne serait-ce que celle de la représentation ou du symbole, et encore de la démonstration de l'image scénique ou de l'affirmation du symbolisme total. Le monde de dualités structurelles qu'il propose peut captiver mais la dualité doit être dans la signification, reflétant alors celle des héros, voire leur essence contradictoire. Nous ne pensons pas, comme on le craint et comme d'avance certains le lui reprochent, qu'il revienne à une scène traditionnaliste, mais en déviant de l'universalité intemporelle qui doit être celle de la **Tétralogie**, on peut craindre que le message s'en limitera, même si la novation devient réelle. La **Tétralogie**, en dépit de l'apparence obligée des livrets et d'opinions trop immédiates n'appartient pas à l'univers historique de l'homme. Hors de notre histoire, elle est une pré-genèse de l'humanité qui ne saurait se reconnaître présente avant le dernier accord de l'embrasement final. Elle révèle une cosmologie scientifiquement aberrante mais d'une grande valeur onirique et poétique : non pas au commenecement, mais il y a des millénaires de millénaires et dans un avant-monde de la naissance de l'homme, la Matière du Monde connut un rêve suivant le pouvoir imaginaire de ses Eléments de Terre et d'Air, d'Eau et de Feu, dont les songes créèrent des attributs aux apparences vivantes, qui se crurent des dieux promis à la puissance, des nains méprisés et des géants stupides, dont l'antagonisme essentiel asservit à leurs desseins de lutte d'autres fantômes, un petit groupe égaré dans un univers vide, des êtres aux gestes inutiles de héros, qui nous ressemblèrent déjà, dont la mort subie et non pas acceptée fut leur spectacle et l'espoir qu'elle effacerait l'orgueil de la faute première ; vain espoir dévasté par la rencontre du rêve de divinité et du rêve d'héroïsme en un couple exemplaire prêt au don sublime pour que, sur leurs cendres, le vieux rêve du Phénix devint réalité, que l'éternité se déployât, la Mort se reconnût non comme un châtiment mais comme désir d'accomplissement, et que l'Homme apparût.

(10) Précisons aussi que, dès 1960 (mise en scène de Wolfgang Wagner), s'est introduit, sur le plateau, l'image du monde brisé que nous avons évoqué.

NOTRE DISCOTHÈQUE
Souscriptions 1970

DECCA

BEETHOVEN, Les Neuf Symphonies (Orchestre Philharmonique de Vienne, dir. : Hans Schmidt-Isserstedt, chef de l'orchestre de Radio-Hambourg).
6 disques en album Decca SXLB 6470/74. **F 169** au lieu de 232,50.

TCHAIKOVSKY, Les Six Symphonies (Orchestre Philharmonique de Vienne, dir. : Lorin Maazel).
5 disques en album Decca SXLC 6476/80. **F 142** au lieu de F 193,75.

BRAHMS, L'œuvre complète pour piano, et violon et piano. (Julius Katchen, piano - Josef Suk, violon).
9 disques en un luxueux album Decca SDDA 261/9. **F 218** au lieu de F 348,75.

HAENDEL, Le Messie (J. Sutherland, H. Tourangeau, W. Krenn, T. Krause ; English Chamber Orchestra, dir. : Richard Bonynge).
3 disques en album Decca SETA 465/67. **F 85** au lieu de F 116,25.

HAYDN, Intégrale des Symphonies. (Philharmonia Hungarica. Dir. : Antal Dorati).
1re Livraison : Symphonies 65/72 en album de 4 disques HDNF 27/30. **F 97** au lieu de F 155.

Pour achever tout le cycle des 106 symphonies, des éditions ultérieures sont prévues tous les 5 à 6 mois. Le tout devrait être terminé à la fin de 1973.

FRANZ LISZT, Intégrale de l'œuvre pour piano (Volume III par France Clidat : **Harmonies poétiques et religieuses. Consolations. L'Arbre de Noël. Trois Nocturnes. Berceuse. Deux Ballades).**
Coffret de 4 disques, Vega 8017/20. **F 103** au lieu de F 147,20.

NICOLAS DE GRIGNY, Le Livre d'orgue (J.J. Grunenwald aux grandes orgues de la Cathédrale de Poitiers).
Luxueux coffret de 3 disques, Vega 8001/03. **F 88** au lieu de F 110,40.

ERATO

SCARLATTI, 13 Sonates (piano : Anne Queffelec).
1 disque STU 70600. **F 24,25.**

COUPERIN, Messe à l'usage des paroisses - Messe pour les couvents. (Orgue : Marie-Claire Alain).
3 disques EDO 222/223. **F 40.**

J.-S. BACH, L'Oratorio de Noël (Chorale H. Schutz de Heilbronn, l'Orchestre de Chambre de Pforzheim ; dir. : F. Werner).
3 disques STU 70140 à 142. **F 60.**

J.-S. BACH, Le Clavecin bien tempéré. (Clavecin : Zuzana Ruzickova).
4 disques ERA 9030 à 33. **F 85.**

G. FAURE, Intégrale de musique de chambre. (J. Hubeau, piano - Quatuor Via Nova).
5 disques STU 70550 à 554. **F 120.**

F. CHOPIN, Oeuvre intégrale. Enregistrement réalisé sous l'égide de l'Etat polonais.
25 disques en un coffret luxueux. ERA 9005 à 9029. **F 495.**

BAYREUTH 1970

par Dietrich MACK

Traduction française de Mme HOFER-BURY

Une Tétralogie nouvelle - Adieux à « Tristan »

Les festivals et les anniversaires comptent parmi les éléments majeurs de la vie culturelle contemporaine. Leur rôle consiste à faire revivre une page d'histoire et, dans le meilleur des cas (c'est ce qui se produit à Bayreuth), à évoquer le génie qui hanta tel ou tel lieu illustre. Mais ni le prestige du passé, ni même l'ombre d'un génie ne suffisent à justifier un festival ; il lui faut, pour se défendre, des manifestations artistiques de haute qualité. Les petits-fils de Richard Wagner ont exprimé cette vérité en une formule suggestive : « Chez nous, l'art est premier servi ». Postulat qui équivaut à un impératif catégorique et qui s'applique au festival de cet été comme aux précédents. C'est Wolfgang Wagner qui est à leur tête — et il y est tout seul. Ceux qui l'observent sur place, à l'œuvre, et mesurent l'ampleur de ses tâches, s'étonnent de le voir résoudre tous les problèmes qui l'assaillent. Certes, comme il l'a dit récemment : « Ce n'est pas facile, d'être un Wagner, et ce le sera toujours moins ».

Cette année, les Festivals comprenaient 30 représentations (étagées du 24 juillet au 27 août), auxquelles ont assisté 57.750 spectateurs. Cette saison demeure marquée par trois événements essentiels : la nouvelle mise en scène de la « **Tétralogie** » due à Wolfgang Wagner, les dernières représentations de « **Tristan et Isolde** » et la dernière présence de Pierre Boulez au pupitre de « **Parsifal** ».

La réalisation totale d'une mise en scène nouvelle de la **Tétralogie** est une réussite en soi, qui mérite notre admiration. Il est fort possible que, sur d'autres scènes, tel ou tel détail soit plus heureux. Mais aucun ne saurait se comparer, sous quelque angle que ce soit, à cet ensemble monumental dont la valeur artistique demeure indiscutable. Et Wolfgang Wagner n'est pas, nous le savons, enclin à se contenter du moindre effort et à se reposer sur ses lauriers. L'idée qui l'anime ressort clairement de sa mise en scène : il s'agissait pour lui de mettre en relief la tragédie du pouvoir sous ses aspects multiples et sous la menace d'un effondrement fatal. Deux exemples empruntés à « L'Or du Rhin » nous confirment cette conception : le Walhalla, désormais, n'est plus chargé d'évoquer, comme l'avait nettement suggéré Wieland Wagner, une parenté indubitable avec Wallstreet ; il s'agissait, en 1970, de donner à cette vision symbolique le caractère polyvalent d'un pavillon de plaisance doublé d'une forteresse, et, finalement, d'un mausolée à l'usage des dieux. Autre exemple : Wieland avait interprété le dénouement du drame comme un tableau concret du déclin des dieux. Wolfgang a tenté d'aller plus loin encore que lui dans ce sens. Le coloris qui se répand sur le plateau et la projection où se profile le Walhalla frisent presque le mauvais goût ; l'arc-en-ciel se tend du plateau à l'horizon, tandis que les dieux défilent, bien en rangs, dans un bel ordre militaire. Ce style pompeux et solennel doit indiquer au public à quel point toute cette société de divinités évolue dans un univers vide et déjà en décomposition. L'usage de la couleur et de la lumière joue, dans cette réalisation, un rôle prépondérant y crée l'atmosphère. Ce procédé, à mon avis, a de l'avenir ; mais il faudrait que la mise en scène l'utilise de façon encore plus évidente, plus conséquente. Je pense en particulier à la scène finale du « Crépuscule des dieux ». Nous y trouvons le bûcher traditionnel, le Walhalla transformé en brasier et des vagues impressionnantes, mais, jamais, nous n'avons l'impression d'un incendie à l'échelle universelle, capable de tout anéantir, de tout dévorer jusqu'au moment où le plateau se dégage de l'ombre pour adopter une nouvelle position de départ et susciter un espoir nouveau — vision ultime. Le plateau était, cette année, comme en 1960, un énorme disque de 15 m de diamètre, permettant toute une foule de transformations. D'autre part, il possède un avantage considérable : tout se passe sur un espace unique, la scène n'est plus enserrée dans des limites immuables, et le drame cosmique y gagne en force symbolique.

Les éléments de décor (exécutés par Rüdiger Tamschick) et les costumes (dus à Kurt Palm) soulignaient, eux aussi, le réalisme basé sur la couleur qui domine cette mise en scène. Mais, dans ce domaine également, l'inspiration et l'exécution n'ont pas toujours réalisé un accord parfait. L'idée de concrétiser par le port d'une jupe-culotte la fonction des Walkyries (d'ordre érotique, mais surtout guerrier) était, somme toute, une innovation intelligente. Mais il aurait fallu tailler ces pantalons moins courts et moins étroits pour éviter de confiner au ridicule. Le costume magnifique de Gunther était un parfait modèle de style décadent. Le palais des Gibichungs est, lui aussi, une illustration exemplaire de cette même conception, Wolfgang Wagner nous le présente comme une caverne de brigands, sordide et sans grandeur, sans analogie avec une résidence princière. Les personnages s'y agitent à l'étroit ; leurs réactions sont mesquines, bassement humaines. C'est le destin des dieux qui se répète à leur niveau, dans des dimensions réduites. Les scènes les plus réussies demeurent en définitive celles où apparaît Erda et celle du pseudo-Gunther. Erda se manifeste au milieu de l'espace circulaire d'où elle s'élève, baignée d'un halo lumineux de rayons bleuâtres, pour prophétiser le déclin des dieux. D'autre part, au moment où Siegfried prend l'apparence de Gunther pour humilier Brunnhilde, brusquement, le ciel s'assombrit et il n'y aura plus désormais qu'un

immense nuage sinistre, aux tons jaunes et verdâtres, pour écraser toute la scène de son poids. Nous assistons là à du vrai théâtre, d'une puissance inouïe ; sans nul doute, des trouvailles de ce genre devraient, à l'avenir, servir de modèle pour toutes les interprétations ultérieures de la Tétralogie.

C'était Lorin Maazel qui devait diriger l'**Anneau** tout entier. Mais il tomba soudain malade et Horst Stein accepte de le remplacer. Stein ne joue pas à la grande vedette, c'est un homme pour qui seul le travail compte. La connaissance qu'il a de sa partition est stupéfiante et les chanteurs trouvent en lui le guide le plus sûr. Il incarne le type idéal de chef d'orchestre que réclame l'opéra. Malgré tout, la partition de la Tétralogie présente des difficultés qu'on ne saurait comparer à celles de « Parsifal » ou des « Maîtres chanteurs ». Les cordes manquaient parfois de délicatesse, les cuivres n'étaient pas toujours dans le ton, et la Marche funèbre de Siegfried n'avait rien de bouleversant. Néanmoins, dès la seconde représentation, — en particulier pour le « Crépuscule des dieux » —, on put constater des progrès très sensibles. Les ovations qui saluèrent la fin du second acte étaient pleinement méritées.

Wolfgang Wagner avait eu, pour le choix de ses chanteurs, la main remarquablement heureuse. Ce festival permit à des voix jeunes, encore peu connues, de faire valoir leurs qualités exceptionnelles. Citons avant tout Berit Lindholm (Brunnhilde) et Jean Cox (Siegfried), pour le premier cycle. Et quel plaisir de qualité rare que de voir enfin une jeune cantatrice s'affranchir résolument de tous les poncifs dont s'encombre trop souvent le rôle de la vierge guerrière ! Cet effort d'originalité fait largement excuser quelques notes un peu dures ou forcées dans l'exécution vocale. Jean Cox réussit un admirable tour de force lorsqu'il fit passer, dans son organe de ténor, des nuances de baryton pour suggérer le déguisement de Siegfried en Gunther ; en outre, il rendit vraiment émouvante la scène de la mort de Siegfried. Thomas Stewart et Theo Adam se partagèrent tour à tour le rôle de Wotan au cours de la saison. Chacun garde, dans son interprétation, son individualité très marquée, et pourtant, on peut les qualifier, l'un et l'autre, de classiques. Gwyneth Jones et Helge Briloth incarnèrent Sieglinde et Siegmund, émouvants dans leur simplicité, vivant intensément leur belle histoire d'amour et de mort. Janis Martin fut, elle aussi, très remarquée dans le rôle de Fricka, et, de même, Gustav Neidlinger (Albérich), Marga Höffgen (Erda), Karl Ridderbusch (Fasolt, Hunding et Hagen, malgré une certaine rigidité en scène). Anna Reynolds (Fricka dans la « Walkyrie ») et Norman Bailey (Gunther). Les avis furent plus partagés au sujet d'Hermin Esser dans le rôle de Loge, de Georg Paskude dans celui de Mime, d'Anna Reynolds dans le rôle de Waltraute, et, surtout, quant à l'ensemble des Walkyries. Ces dernières interprétations gagneraient certainement à faire l'objet de quelques modifications. Néanmoins, cette critique de détail ne saurait altérer l'impression générale, qui est celle d'une réussite exceptionnelle. On peut parler sans exagération d'un grand événement musical, et les deux réalisations les plus applaudies furent, à juste titre d'ailleurs, « L'Or du Rhin » et « Siegfried ».

Pour les autres drames wagnériens de la saison, une nuance de mélancolie jeta son voile sur la splendeur du succès et sur l'enthousiasme du public. C'était, en effet, la dernière fois qu'on donnait « Tristan » à Bayreuth dans la mise en scène de Wieland Wagner. N'ayons, malgré tout, pas trop de regrets à l'idée de ne plus revoir cette mise en scène. Cette conception, œuvre de Wieland, ne pouvait vivre qu'avec lui ; on ne saurait en prolonger artificiellement l'existence. Pourtant, nous regretterons souvent, à l'avenir, l'irremplaçable trinité que formaient Birgit Nilsson (Isolde), Wolfgang Windgassen (Tristan) et leur chef Karl Böhm. (K. Böhm dirigera probablement l'année prochaine le « Vaisseau fantôme ».) Cette dernière exécution se trouvait être en même temps la centième de « Tristan » à Bayreuth. Aussi fut-elle fêtée, à la fin du dernier acte, par des acclamations qui durèrent tout une heure. Les qualités vocales extraordinaires de Birgit Nilsson ne peuvent se comparer qu'à l'intelligence et à l'intensité d'émotion dont a fait preuve Wolfgang Windgassen. En face de ces deux artistes incomparables, il fallait, pour se mettre à leur niveau, un chef exceptionnel, lui aussi, comme l'est Karl Böhm (en particulier au premier et au troisième acte). Lorsqu'on entend et que l'on voit à l'œuvre ce magnifique chef d'orchestre, on songe à l'expression de Nietzsche : « Opus metaphysicum ».

Une autre réalisation, tout aussi positive, mais contrastant de façon absolue avec le « Tristan » de Karl Böhm : le « Parsifal » que dirigea Pierre Boulez. Il est bien dommage que Boulez n'ait pas pu répéter davantage, car un plus grand nombre de répétitions aurait assuré plus de cohésion entre l'orchestre et la scène (citons par exemple les passages de Gurnemanz et du chœur au cours de la première représentation). Mais c'est à l'orchestre que Boulez donne sa pleine mesure. Le rayonnement de sa personnalité électrise les musiciens et les incite à se surpasser. Il faut admirer chez lui son désir de précision et de clarté, qu'il impose aux instrumentistes, la transparence et la délicatesse dont les voix font preuve sous sa direction, et surtout ses tempi, trop rapides au gré des traditionnalistes, qui rendent au contraire l'ouvrage compréhensible, accessible à tous les autres pour qui il resterait lettre morte. Boulez a donc fait ses adieux à Bayreuth ; c'est une grande perte pour la ville des festivals. Espérons que son absence ne sera pas définitive. Pour lui, l'œuvre de Wagner n'est pas une pièce de musée et pas davantage un jeu de société. La musique de Wagner, c'est, pour Pierre Boulez, un torrent dont la pente aboutit fatalement à la musique moderne. C'est pourquoi il a jugé parfaitement logique — et il vient de le prouver —, de se dévouer en même temps auprès des Rencontres Internationales de la Jeunesse en les faisant profiter de son contact personnel et de son exemple.

Les jeunes et Pierre Boulez

Les Rencontres Internationales de la Jeunesse au Festival de Bayreuth ont fêté, cet été, leur vingtième anniversaire. Un coup d'œil rétrospectif sur cet organisme qu'Herbert Barth fonda en 1950 nous révèle une foule de noms prestigieux et de manifestations de haute qualité. Mais on

ne s'est pas contenté, cette année, de considérer béatement l'œuvre accomplie. Un nouvel effort, au contraire, a été tenté pour vivifier encore l'activité musicale des Rencontres. Plus de 450 jeunes gens et jeunes filles, appartenant à 21 nations différentes, sont venus une fois de plus à Bayreuth pour y former une communauté internationale en pratiquant la musique, ainsi que tous les autres arts. L'Ecole St Georg fut transformée en centre des Rencontres ; on y aménagea des dortoirs, une cantine, et des locaux destinés aux répétitions ou à des expositions. Herbert Barth ne cache nullement les difficultés que doivent surmonter les Rencontres et c'est avec une certaine prudence qu'il a exprimé son espoir en l'avenir. Grâce au versement des droits et aux subventions, le budget de 200.000 DM s'est maintenu en équilibre. Mais pour y parvenir, il faut que les organisateurs aillent sans cesse mendier et quémander de toutes parts. Il y a lieu, évidemment, de se féliciter d'avoir fait reconnaître la valeur des Rencontres sur le plan des idées ; mais il serait bon qu'il en allât de même sur le plan financier. On a regretté que, cette année, les Tchèques et les Roumains aient été forcés de renoncer à la participation. Dans ces conditions, le « Cycle d'opéras en un acte » ne fut « expérimental » que sous l'angle financier et non du point de vue artistique. La réalisation la plus appréciée fut la création en Europe de l'opéra « **The Brute** » de Lawrence Moss (University of Maryland Opera Workshop). Le Conservatoire de Varsovie se produisit dans une pastorale de Pergolèse : « Livietta et Tracollo » et dans un opéra burlesque de **Cimariosa. «Le maître de chapelle»**. Ce dernier ouvrage fut joué, sur la scène de l'Eremitage, au cours de la traditionnelle fête d'été, dans une atmosphère de gaieté sans prétention. Katowice mit en scène un ouvrage de Stanislas Moniuszko « **Le flotteur de bois** », avec une perfection assez conventionnelle. Le Théâtre Offenbach de Cologne vint présenter « **Die Flut** », de Boris Blacher, dont les interprètes firent preuve d'une étonnante maladresse, alors que cet opéra de chambre exige, pour prendre toute sa valeur, des qualités hors pair, tant pour les voix que pour l'interprétation dramatique. Les personnages manquaient de relief; la mise en scène, elle, manquait d'idées. Aucun esprit agressif ne se dégageait de l'ensemble ; or, c'est précisément, à mon avis, pour un studio d'avant-garde, l'objectif essentiel auquel il doit viser beaucoup plus qu'à la perfection.

Les manifestations purement musicales furent plus réussies : le cercle d'études d'instruments à percussion se fit entendre sous la direction de Robert Hinze de Hambourg et obtint un grand succès au Petit Festival de Bad Berneck. Il y donna « **Ritmica** » de Amadeo Roldan et la « **Suite for Percussion** » de William Kraft. L'orchestre du Cercle d'études de musique symphonique mit au point, sous la direction de Dumitru Pop (Bucarest), un programme dont l'exécution déchaîna l'enthousiasme : l'ouverture de **Léonore N° 3**, tribut obligatoire exigé par l'année Beethoven, ne sentait nullement l'exercice d'école. Quant à la **Sérénade N° 10** de Mozart pour instruments à vent, qui pose des problèmes d'intonation si ardus, il faut reconnaître qu'elle fut interprétée, d'un bout à l'autre, de façon très honorable. Rendons également hommage à la précision rythmique des instruments à cordes et au timbre étincelant des trompettes du scherzo de la « **Symphonie à Cordes** » d'Honegger. Au concert d'ouverture, deux chœurs très différents se firent également applaudir, originaires l'un de Sofia, l'autre de Chicago.

Dans d'autres domaines, on aurait aimé constater un retentissement analogue. Le Séminaire Wagner, assuré en trois langues par de jeunes conférenciers, aurait, plus que tout autre, mérité un accueil plus important. On peut en dire autant de l'exposition organisée avec beaucoup de goût par Rüdiger Tamschick, dans la mesure où les moyens mis à sa disposition le lui permettaient ; cette initiative, de valeur documentaire, présentait des œuvres de cinq jeunes peintres allemands : Jörg Dieterich, Peter Kuckei, Michael Rögler, Rüdiger Tamschick et Hannsjörg Voth. On a déploré un manque d'intérêt semblable vis-à-vis du Séminaire de critique musicale et théâtrale (dirigé par Kurt Blaukopf, de Vienne), ou pour la session de travail en commun de l'Association Internationale d'auteurs « Die Kogge » et de la Ligue des écrivains de Franconie. La portée de ces manifestations demeure trop modeste et ne dépassa pas le cadre des Rencontres. Pour ces diverses sphères d'activité, il devient vraiment nécessaire de faire appel à de nouveaux principes d'inspiration, en songeant aux conseils d'Ernst Bloch qui fait confiance à l'esprit des Rencontres en raison même de la coexistence paradoxale de la jeunesse avec les festivals Wagner. Dans cette optique, il faudrait imaginer des discussions critiques sur l'exécution des œuvres wagnériennes, des études analytiques du public et des projets d'interprétation — sans même oser espérer qu'on finisse par obtenir un jour une scène pour un théâtre wagnérien expérimental !

En fait, cette année, le grand événement des Rencontres, c'était la présence de Pierre Boulez. C'est à lui qu'elles doivent d'avoir exercé une attraction vraiment universelle et d'avoir adopté un caractère résolument moderne. Il serait mesquin et stérile de lui appliquer les normes de la critique courante. C'était la troisième fois, cet été, qu'on le voyait participer aux Rencontres : en 1967, il y avait dirigé un Séminaire Schönberg ; en 1968, il avait fait exécuter, à l'orchestre des Rencontres, des œuvres de Schönberg, Berg, Webern, Stravinsky et Bartok. L'attitude qu'il adopte vis-àvis de la jeunesse est absolument exemplaire. Il ne se contente pas, comme tant d'autres, de déplorer que la jeunesse d'aujourd'hui ignore tout de la vie musicale ; il préfère chercher, avec méthode, les causes qui expliquent l'abîme creusé entre les générations, il construit et surtout pratique des systèmes qui doivent y remédier. En homme de progrès, il réclame des réformes de l'enseignement musical ; adversaire déclaré des « concerts-musées » et l'engouement du public pour les grandes vedettes de passage, il voudrait voir s'effectuer, à l'avenir, une collaboration où se retrouveraient des musiciens, des savants et des techniciens. Il aime à discuter avec les jeunes sur des problèmes concrets d'instrumentation ou sur le rôle social de la musique. S'il semble avoir renoncé à ses opinions les plus subversives d'autrefois, il fait preuve actuellement d'une ardeur passionnée qui déborde de conviction et dont l'inspiration n'est pas moins révolutionnaire.

Onze jours durant, il a dirigé les répétitions des jeunes musiciens des Rencontres, à raison de huit heures au moins, sinon treize heures par jour. Son énergie semblait inépuisable. Il arrivait toujours à l'heure aux répétitions.

C'est la précision qui règne avant tout dans les avis qu'il donne ; il se montre énergique, vif, mais ne témoigne jamais d'impatience lorsqu'il veut obtenir une amélioration. Son oreille ne le trompe jamais et on croirait qu'il possède un sixième sens pour détecter la justesse des temps et de l'intonation. Il se livre à un travail opiniâtre avec chaque groupe d'instruments. Toute figure musicale éveille sa suspicion ; mais il a le secret de rendre les idées sensibles à l'auditeur. Il explique à ceux qu'il dirige qu'un piano, un forte ou un crescendo ne sont pas des concepts sacro-saints ou mathématiques, mais des indications concernant le timbre. Une partition constitue, à ses yeux, un réseau où s'entrecroisent toutes sortes de possibilités d'interprétation — ni plus, ni moins. Son concert d'adieu fut un triomphe. S'il est, d'une part, honteux de penser que la salle de la Stadthalle de Bayreuth n'était pas comble, ce soir-là, il est au moins réconfortant d'évoquer l'enthousiasme que manifesta l'auditoire à ce grand homme si modeste. En composant son programme, Boulez avait choisi des œuvres d'intérêt quasi instructif. L'encadrement (la première et la dernière pièce) comprenait « **Jeux** » de Debussy et « **Les Noces** » de Stravinsky ; il constituait, dans le meilleur sens du mot, une véritable démonstration didactique de précision rythmique, assurée par les cordes et tout autant par le chœur. Les « **Intégrales** » d'Edgar Varèse, par leur exécution éblouissante, démontrèrent au public ce qu'est un morceau de bravoure à l'intention des cuivres. Les bois prirent leur revanche, aux côtés d'un piano solo (Istvan Lantos, de Budapest) et firent merveille dans les « **Oiseaux exotiques** » d'Olivier Messiaen. Au centre du concert se trouvait la composition de Boulez intitulée « **Eclat** », fusion extrêmement subtile de timbres variés, produits par neuf solistes et six instruments d'accompagnement. Le principe qui y domine n'est pas, comme dans les autres œuvres, la soumission des exécutants au chef d'orchestre, mais une sorte de rivalité constante entre le chef et les musiciens. Les membres de l'orchestre joignirent leurs applaudissements à ceux du public pour rendre un vibrant hommage à Pierre Boulez. C'était vraiment une gratitude et un attachement sincères qu'exprimaient ces ovations, et non une fascination passagère. C'était l'écho profond d'une réussite de qualité exceptionnelle.

Les « Rencontres Internationales des jeunesses à Bayreuth » se situent à mi-chemin entre deux concepts : l'un, d'essence abstraite, prône la réconciliation des peuples sous le signe de l'art ; l'autre, de style idyllique, ne vise guère plus haut qu'aux joies du camping entre camarades. L'espace où peuvent se concilier ces deux extrêmes est strictement restreint et limité. Mais les jeunes gens qui viennent aux Rencontres sont riches de tant d'enthousiasme, de tant d'ardeur au travail, qu'ils réussissent à donner une forme concrète à des idées qui, au premier abord, peuvent paraître chimériques, ou même inconsistantes. Le problème essentiel reste désormais le suivant : il faut que les organisateurs trouvent, pour guider ces jeunes et animer leur carrefour, des maîtres tels que Boulez, capables d'orienter leurs recherches non vers la sécurité que donne l'échelle des valeurs artistiques acquises, mais vers un doute productif qui remet tout en question.

RENCONTRES INTERNATIONALES DE LA JEUNESSE A BAYREUTH

par Martine MAILLARD

Un cri terrible traversa l'harmonie joyeuse des chœurs : « Hé ! là-bas, remouillez vos caleçons ! » Une seconde de silence ahuri, et — Pierre Boulez lui-même —, nous éclatâmes tous de rire... Le pauvre ténor bulgare était cramoisi de confusion : était-ce sa faute s'il ne savait pas le Français ? Mais l'heure était trop grave : le concert approchait, et P. Boulez, calmant d'un geste l'hilarité générale, se hâta d'engager notre ami (dans la langue qu'il entendait), à réviser phonétiquement son texte, pour prononcer correctement : « Remuez-vous, garçons ! ». —

C'est ainsi qu'au fil des répétitions (souvent plus actives que plaisantes malgré tout) nous parvînmes, grâce à l'extraordinaire personnalité de P. Boulez qui nous subjuguait et nous transportait, à mettre sur pied en deux semaines les **Noces de Strawinsky,** en Français... Il lui **fallut des talents** d'acrobate, car la partition était fort compliquée et, sans lui, nous étions noyés.

Travailler avec un tel chef, monter des œuvres si intéressantes (je parle ici de ce qui était offert aux choristes et percussionnistes, mais bien sûr les instrumentistes d'orchestre ne chômaient pas non plus, partagés entre Honegger, Debussy, Mozart, Beethoven et Messiaen...) : qui ne rêverait de toutes ces possibilités de faire de la musique d'ensemble (musique de chambre incluse) ?

C'est ce que nous offrent les **Rencontres Internationales de Jeunes** de Bayreuth, parallèlement à l'occasion irremplaçable d'assister au Festival de Wagner dans les meilleures conditions du monde : places réservées au Théâtre à des prix relativemeent bas, et toujours bonnes. Pour qui n'aime pas Wagner, ou le trouve un peu ... expansif (c'était mon cas il y a encore deux ans !), ce sera le jour d'une des plus grandes découvertes de sa vie : car Wagner n'est vraiment lui-même que dans son théâtre, servi par une acoustique exceptionnelle et des interprètes hors de pair. A Bayreuth, c'est à la perfection que l'on tend (c'est peut-être pourquoi les habitués se montrent parfois si difficiles ?) : chaque représentation mérite un triomphe et, goût mis à part, l'auditeur n'en peut ressortir sans au moins apprécier Wagner à la juste valeur de son génie !

Mais que dire des **Rencontres de jeunes,** lorsqu'elles nous offrent pour chef celui même qui dirige **Parsifal** ! Dans cette œuvre, il donne toute sa mesure, et à la baguette vigoureuse et énergique de **Noces**, vient s'adjoindre une seensibilité délicate, une compréhension limpide du texte musical : avec lui, les chevaux galopent vraiment ! Tout frémit, et le mouvement dans lequel il enlève l'ensemble contribue à rendre à l'œuvre toute sa valeur humaine, en évitant le côté un peu monstrueux que revêt parfois Wagner lorsqu'il est dirigé trop lentement. Le soir de notre concert, nous avons eu l'honneur d'échanger quelques mots avec Gwyneth Jones — l'inoubliable, la plus poignante des Kundry, si émouvante aussi dans Senta et Sieglinde —, qui nous fit part de son admiration pour le Maître et du plaisir qu'elle eut à travailler avec lui.

***

Qu'est-ce donc que les **Rencontres** en somme ? Tout d'abord, une occasion de faire de la bonne musique d'ensemble ; puis, celle d'assister aux représentations de Wagner : et là, bien sûr, on ne se borne pas à une seule (Parsifal, par exemple) : dès la première, au contraire, on est tant séduit qu'on ne peut résister à les voir toutes ! Prix abordables, musique de plus en plus envoûtante : on ne veut plus en manquer une ; et alors, s'apercevant qu'une première audition ne suffit pas à les apprécier pleinement, on revient l'année suivante pour un nouvel enchantement...

Mais les **Rencontres** ont encore un troisième but, peut-être essentiel — puisque de là vient leur appellation — : celui de réunir des jeunes de différents pays, et en particulier, de supprimer un moment le « mur de fer ». Durant trois semaines, des jeunes venus de leur propre chef d'Espagne, de France, d'Angleterre, d'Amérique, du Japon ou de Norvège, de Suède, de Belgique, d'Allemagne, de Suisse..., côtoient les membres de groupes choraux ou instrumentaux envoyés par les Conservatoires polonais, bulgares, roumains, hongrois, tchèques... Ceux-ci ne diffèrent de nous que par le fait qu'ils ne viennent pas là en vacances, mais pour donner des concerts, car ils sont professionnels. Cependant, ils sont tous étudiants (moins de trente ans), nous étoffent et nous soutiennent, fournissent nos solistes la plupart du temps, et sont en général d'excellents camarades. Grâce à eux, nous avons droit à des concerts presque tous les soirs de la première semaine de notre séjour. Ils contribuent à faire de Bayreuth et de sa région, durant le mois d'août, un véritable centre d'activités musicales et artistiques (littéraires, picturales, etc.), présentant leurs répertoires dans les villes avoisinantes (petits ensembles, jusqu'à des opéras en un acte ou des pièces de théâtre), ou exposant des toiles d'avant-garde. Ils nous font découvrir et aimer leurs pays que nous connaissons si peu, et nous restent de forts sympathiques correspondants.

Un mot enfin de la ville et de la réception. Bayreuth est une cité historique, petite pour l'Allemagne, assez importante à nos yeux (environ 60.000 h.), ville des Margraves autant que de Liszt et Wagner, truffée de châteaux et musées passionnants à visiter. Nüremberg-la-médiévale n'est qu'à une centaine de kilomètres et mérite l'excursion

d'une journée pleine. Tout près, une chaîne très ancienne, aux sites romantiques, appelle les promenades : le **Fichtelgebirge** ; mais il faudrait pour cela avoir sa voiture... Au moment du Festival, la ville s'anime et se remplit de visiteurs. Avec le troupeau des badauds, le **Festspielhaus** devient le témoin d'un fantastique déploiement d'élégance autour de ses portes ; on y distingue parfois, outre quelques tenues saugrenues ou excentriques, le blue-jean et le col roulé d'un petit Français qui a voulu jouer les affranchis en faisant fi de la toilette de rigueur (qui n'a d'ailleurs rien de très rigoureux -)...

Au Centre qui nous abrite — une école primaire convertie pour un mois en auberge de jeunesse —, notre installation d'abord sommaire s'est nettement améliorée : nos dortoirs sont plus confortables (de toutes façons, pourvu que l'ambiance y soit agréable, on s'accommode toujours d'une installation sommaire), nous avons à présent des douches (chaudes !), et le repas de midi est plus substantiel. Le matin et le soir (repas non compris dans la pension), notre ami « Siegfried » tient un magasin à la cantine où on trouve facilement sandwiches, fruits, gâteaux, pain, beurre, lait et toutes sortes de choses encore (d'autre part, il y a de nombreuses petites auberges en ville, et de très bonnes à proximité). Dans la journée, est également ouvert au Centre un magasin de musique où on peut acheter — ou si l'on veut, seulement écouter et compulser —, disques, partitions ,livres et petits accessoires de musique.

Cette école se trouve dans la campagne, presque, à vingt minutes à pied du Festspielhaus et autant du centre ville ; elle est desservie par une ligne d'autobus.

Un conseil seulement pour qui voudrait se rendre à Bayreuth la saison prochaine : soyez parés pour la pluie, car là-bas, le mois d'août très contrasté peut aussi bien réserver des pluies froides que de fortes chaleurs (pour le second cas, notons l'existence d'une magnifique piscine). Inutile d'ajouter qu'il faut aussi prévoir les inévitables tentations : disques, partitions, places de théâtre.

Car Bayreuth est comme un mirage lointain dont on garde, une fois rentré, le souvenir enchanté : une sorte d'évasion au pays des merveilles, en un lieu privilégié où, par les sortilèges de la Musique, tout rêve est réalisé !...

CONCOURS INTERNATIONAL D'ENSEMBLES DE MUSIQUE DE CHAMBRE DE COLMAR

La Ville de Colmar organisera les 24 et 25 avril 1971 son 4e **CONCOURS INTERNATIONAL D'ENSEMBLES DE MUSIQUE DE CHAMBRE** ouvert aux ensembles d'Europe sans distinction d'âge ou de profession des exécutants. De nombreux prix en espèces de 1.000 à 2.500 F seront attribués. L'organisation participera aux frais de déplacement des musiciens ainsi qu'à leurs frais de séjour à Colmar.

Règlement et inscriptions auprès de l'Office du Tourisme, 68 - COLMAR - Tél : (89) 41-02-29. - Délai d'inscription : 15 janvier 1971.

ÉDITIONS HENRY LEMOINE

874 09-25 — 17, rue Pigalle, PARIS 9e — C.C.P. PARIS 5431

COLLECTION R. CORNET ET M. FLEURANT

Lycées, Collèges d'Enseignement Général, Collèges d'Enseignement Secondaire

* LE SOLFEGE VOCAL

CLASSE DE 6e : 186 exercices de solfège, chants groupés en 26 chapitres avec théorie ...... **6,90 F**
Une iconographie : l'Antiquité et les instruments de l'orchestre (71 clichés en 16 planches).

CLASSE DE 5e : 177 exercices de Solfège et Chants (folklore français et étrangers, extraits d'œuvres du Moyen Age) en 26 chapitres avec théorie .... **6,90 F**
Une iconographie : du Moyen Age au début de la Renaissance (65 clichés en 16 planches).

CLASSE DE 4e : 133 exercices de Solfège, Chants (folklore européen, extraits d'œuvres du XVIe au XVIIIe siècles) en 19 chapitres avec théorie .... **6,90 F**
Une iconographie : de la Renaissance à la Révolution (80 clichés en 16 planches).

CLASSE DE 3e : 114 exercices de Solfège, Chants (folklore français et extraits d'œuvre des XIXe et XXe siècles) en 22 chapitres avec théorie répartie dans 16 leçons .... **6,90 F**
Une iconographie : de la Révolution à nos jours (106 clichés en 20 planches).

* L'INITIATION A LA DICTEE MUSICALE

CLASSES DE 6e, 5e, 4e et 3e : Livre de l'Elève .. **3,05 F** Livre du Maître .... **5,10 F**
(Ouvrages parallèles au « Solfège Vocal » avec exercices rythmiques, mélodiques et harmoniques).

* LE SOLFEGE PAR LES TEXTES

de l'Antiquité à nos jours

CLASSES DU SECOND CYCLE (2e, 1re, terminale) et complément au programme d'Histoire de la musique des classes de 5e, 4e et 3e des Lycées, Collèges d'enseignement général et Collèges d'enseignement secondaire, 130 extraits d'œuvres musicales de tous les temps (thème notés avec l'instrumentation) .... **14,45 F**
Une iconographie de 94 clichés en 20 planches.

* LE CAHIER D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET D'ACTIVITES MUSICALES

de C. et Y. Voirpy

CLASSE DE 6e : 7 chapitres de l'étude des instruments de l'orchestre, 6 chapitres de l'étude de la Musique dans l'Antiquité .... **6,90 F**

CLASSE DE 5e : 4 chapitres : Révision des instruments, les voix, les groupements instrumentaux ; 10 chapitres : Musique du Moyen Age à la Renaissance (vers 1600) et tableau chronologique de 800 à 1600 (évolution historique, littéraire et artistique, musicale) .... **6,90 F**

CLASSE DE 4e : 12 chapitres : La musique de la fin du XVe (révision) au XVIIIe siècle (compositeurs, formes, épreuves, instruments) — éléments biographiques .... **8,10 F**
Tableau chronologique de 1600 à 1800.

CLASSE DE 3e : 13 chapitres : La Musique de Beethoven à nos jours, avec schémas biographiques .... **9,25 F**
Tableaux récapitulatifs des Epoques ou Ecoles nationales.
Tableau chronologique de 1800 à 1960.

* ICONOGRAPHIE DU SOLFEGE VOCAL

(L'Histoire de la Musique par l'Image)

Les iconographies encartées dans chaque classe du « Solfège vocal », 6e, 5e, 4e et 3e sont également vendues en fascicule séparé. — Chaque fascicule .... **4,25 F**
(Ces iconographies peuvent être utilisées pour compléter et illustrer LE CAHIER D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET D'ACTIVITES MUSICALES DE C. et Y. VOIRPY).

LE MONITEUR MUSICAL

du Solfège Vocal et du Solfège par les Textes

Ecoutons... Reconnaissons... Chantons...

Un disque 25 cm, 33 tours pour les classes de 6e, 5e, 4e et 3e .... **18,50 F**
Ces disques ont été réalisés à l'intention des professeurs et des élèves pour l'enseignement musical - Identification des instruments - Chant - Solfège - Dictée musicale - Histoire de la musique - Etude des grandes formes musicales de l'époque classique - Exemples musicaux d'œuvres contemporaines, etc...

LA CARTE MURALE

de l'orchestre symphonique

Instruments dessinés au trait, à l'échelle de 1/10. Support cartonné, verni (dim. 116 × 78) .. **19,25 F**
Même tableau avec dispositif lumineux (sur commande) .... **380 F**

** Aux professionnels à qui s'adresse cette collection, envoi d'un spécimen sur simple demande.*

BACCALAURÉAT ET MUSIQUE

La place de la musique dans l'organisation actuelle du baccalauréat est mal connue du public ; celui-ci confond volontiers les projets dont il a pu être entretenu par la presse, la télévision ou des rumeurs sans fondement.

Il semble utile, dans ces conditions, de faire le point sur cette question, en se référant aux textes officiels, et d'indiquer comment, en fonction même des possibilités **actuellement** offertes aux jeunes musiciens, ils peuvent en bénéficier au mieux, c'est-à-dire tirer le meilleur parti de leurs dispositions et de leurs connaissances musicales.

Le problème devient alors très simple pour ces candidats au baccalauréat : il leur faut trouver l'établissement scolaire qui leur assure une préparation réelle et efficace à un baccalauréat où ils pourront mettre en valeur leur art et l'utiliser pour obtenir le succès à l'examen.

LES SIX SERIES DU BACCALAUREAT

« Les candidats au baccalauréat de l'enseignement du second degré doivent choisir au moment de leur inscription entre les six séries d'épreuves suivantes :

Série A. — Philosophie-Lettres.
Série B. — Economique et social.
Série C. — Mathématiques et sciences physiques.
Série D. — Mathématiques et sciences de la nature.
Série D'. — Sciences agronomiques et Technique.
Série E. — Mathématiques et technique. »

(Décret du 29 septembre 1962 modifié par celui du 5 décembre 1969, article 4).

Qu'on relise avec attention cet article 4 : vous n'y voyez pas figurer le « baccalauréat musical » dont on aime tant à s'entretenir dans les milieux musicaux, et auquel, trop souvent, des parents mal informés viennent inscrire leur fils ou leur fille.

Il n'existe pas, actuellement, de « baccalauréat musical » spécifique ; il est à l'étude, dans les commissions spécialisées des deux ministères : Education Nationale et Affaires Culturelles, il existera un jour. Mais l'Université n'a pas encore mis au monde ce rejeton qu'elle porte dans son sein. Souhaitons que l'accouchement soit proche.

Cependant, un premier pas a été fait en ce sens. En effet, la **série A** (Philosophie-Lettres) se subdivise en un certain nombre de séries où intervient déjà une spécialisation.

C'est ainsi qu'il existe une Série A 6 dans laquelle certaines épreuves **obligatoires** (à distinguer des « options » dont nous parlerons ci-dessous) sont **de caractère musical :** (Voir en fin d'article : Tableau A)

Nous rappellerons brièvement pour les non-initiés que l'organisation nouvelle du baccalauréat comprend :
(Voir en fin d'article : Tableau B)

Il est dès lors aisé de voir qu'un candidat désireux d'utiliser ses connaissances musicales pour obtenir avec plus de sécurité le diplôme de bachelier, aura tout intérêt à choisir cette Série A 6.

En effet, l'épreuve **écrite** (voir d, dans le tableau n° 1) de musique remplace le latin (ou grec) de la série A 1, le latin (ou la 1re langue vivante) de la série A 2, le latin ou les mathématiques de la série A 3, etc...

Qu'on examine de la même façon ce dont la musique prend la place dans les épreuves **orales** (voir g, dans le tableau n° 1).

Si l'on regarde les coefficients, leur total étant de 16, on voit que la musique, à elle seule, en détient **le quart** (soit 2 + 2 = 4). On conviendra alors que le jeu en vaut la chandelle !

Et nous n'avons pas compté les épreuves du deuxième groupe où la musique peut aussi figurer (voir j, dans le tableau n° 1), puisque le candidat peut choisir une matière ayant fait l'objet d'une épreuve écrite dans le 1er groupe.

LES OPTIONS :

N'y aurait-il que ces épreuves, ce ne serait déjà pas mal du tout - Mais la musique peut encore apporter une aide précieuse aux candidats des autres séries, par exemple les séries C ou D.

En effet, l'article 5 du décret du 29 septembre 1962, modifié en 1969, permet à un candidat de choisir, s'il le désire, une **épreuve facultative de musique,** qui fera ajouter à son total les points excédant 10 : Combien de candidats ont-ils été ajournés faute de quelques points, qu'il aurait été si facile de posséder, s'ils avaient songé à passer une épreuve facultative ! Alors, pourquoi ne pas penser aux connaissances musicales, souvent acquises depuis longtemps, et qu'il suffirait de perfectionner ?

QUELLE SOLUTION ADOPTER ?

La difficulté du programme exposé ci-dessus tient à la nécessité d'adapter ensemble des horaires empruntés à deux ordres d'Enseignement, habitués l'un et l'autre à manipuler seuls leurs emplois du temps, en faisant fi de ceux du voisin. C'est pourquoi nous aimerions exposer les résultats d'une expérience désormais acquise. Il ne s'agit pas de présenter la Schola Cantorum, que tout musicien digne de ce nom connaît au moins de réputation.

Ce qui est moins connu, c'est que depuis plusieurs années, cet établissement s'est adjoint, parallèlement à ses enseignements artistiques, un **INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA** qui fonctionne dans notre vénérable maison du 269 de la rue Saint-Jacques.

Cet **INSTITUT** présente un certain nombre d'originalités qui en font un établissement unique en France : il dispense un enseignement secondaire des plus réglementaires, de la **QUATRIEME** aux **CLASSES TERMINALES** incluses (sections A et D). Les programmes officiels sont enseignés intégralement par un corps de professeurs soigneusement choisis et qui sont tous des professeurs de lycée en exercice ou honoraires, la directrice ayant été elle-même professeur de lycée.

Les classes ont des effectifs peu nombreux, ce qui permet de suivre de très près le travail de chaque élève, en l'individualisant au maximum et en respectant le rythme personnel de chacun.

Les cours ont lieu **LE MATIN** seulement, de 8 h 30 à 12 h 30 ; cet enseignement à mi-temps ne signifie pas

que les élèves ont la moitié de l'enseignement officiel ; ceci indique que, grâce à une judicieuse répartition de l'emploi du temps, le nombre d'heures réglementaire en usage dans l'enseignemenet public est rigoureusement donné, **mais que les élèves ont leur après-midi pour se livrer à leurs travaux personnels,** scolaires ou artistiques, **sans que leurs études proprement scolaires souffrent de leur entraînement musical (ou, plus largement, artistique : danse, mise en ondes, etc.), et, VICE VERSA, sans que le jeune artiste soit condamné à sacrifier ses études secondaires et la préparation d'un baccalauréat que la Série A 6 et l'épreuve facultatives présentées ci-dessus LUI RENDENT TRES ACCESSIBLES DESORMAIS.**

Or, la préparation de ce baccalauréat A 6 est particulièrement assurée par **L'INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA** qui, par sa nature même se trouve mieux placé que n'importe quel autre Etablissement pour le faire.

En effet, sur le plan musical, il bénéficie du corps professoral prestigieux de la Schola Cantorum que dirige M. Jacques Chailley, et dont les élèves communs sont suivis en collaboration étroite entre professeurs musicaux et professeurs d'enseignement général.

Quant à la partie scolaire, nous vous prions de vous reporter à notre numéro 171 d'octobre, dans lequel vous trouverez les résultats obtenus par l'Institut Secondaire de la Schola.

Nous conseillons donc à tous ceux qui, parents ou professeurs, s'interrogent sur l'orientation à donner à un enfant ayant des dispositions artistiques, et plus particulièrement musicales, de penser à cette possibilité qui, dès maintenant, leur est offerte de lancer cet enfant dans une voie qui ménage l'avenir, en permettant à la fois des études secondaires soignées, une préparation musicale de très haute qualité, et un moyen plus sûr d'obtenir le baccalauréat.

Yvonne QUEMENER
Directrice de
l'Institut Secondaire de la Schola

Tableau A

	Coefficient	Durée
1° — EPREUVES DU PREMIER GROUPE :		
★ **Epreuves anticipées de français :**		
a) épreuve écrite	3	4 h
b) épreuve orale	1	
★ **Epreuves écrites :**		
c) Philosophie	4	4 h
d) Commentaire d'une œuvre musicale. Analyse harmonique d'un court fragment musical	2	3 h
★ **Epreuves orales et pratiques :**		
e) Première langue vivante	2	
f) Mathématiques	2	
g) Travaux pratiques d'éducation musicale	2	
2° — EPREUVES DU DEUXIEME GROUPE (orales) :		
h) Histoire et géographie	2	
i) Au choix du candidat : deuxième langue vivante ou latin	2	
j et k) Deux épreuves de contrôle portant sur deux disciplines choisies par le candidat **parmi celles qui ont fait l'objet d'une épreuve écrite, anticipée ou non**		
3° — EPREUVE OBLIGATOIRE D'EDUCATION PHYSIQUE		

Tableau B

LES EPREUVES DU PREMIER GROUPE : a) épreuve anticipée de français (un écrit + un oral) b) les épreuves écrites et orales (cf. ci-dessus)	Elle se passe obligatoirement à la fin de l'année de 1re. Elles sont subies à la fin de l'année de Terminale. Si le candidat a obtenu une moyenne égale ou supérieure à 12, il peut être déclaré REÇU. Si cette moyenne se tient entre 8 et 12, il peut subir **les épreuves orales de second groupe.** Au-dessous de 8 : échec.
LES EPREUVES DU SECOND GROUPE :	(Voir le tableau précédent.)
L'EPREUVE D'EDUCATION PHYSIQUE :	(Voir le tableau précédent.)

EXAMENS ET CONCOURS

PALMARES 1970

C.A.E.M. - 1re Partie

Candidats admis :

1, **Brunebarbe** Jean-Claude - 2, **Villeneuve** Christian - 3, **Berthe** Jacques - 4, **Ferraton** Yves - 5, **Canal** Serge - 6, **Litolff** André - 7, **Berthomier** Michel - 8, **Boyer** Jean, Henri - **Ledroit** Henri (ex-aequo) - 10, **Schnitzler** Claude - 11, **Soualle** Pierre - 12, **Héligon** Jacques - 13, **Mathias** Michel - 14, **Sarre** Jean-Claude - 15, **Duperret** Claude - **Walczak** Guy (ex-aequo) - 17, **Luzignant** Jean-Louis - 18, **Rosse** François - 19, **Jacques** Louis - 20, **Caens** Hervé - 21, **Caens** Jean-Pierre - 22, **Gillard** François - **Guiraud** Xavier (ex-aequo) - 24, **Deguier** Jean, Guy - 25, **Lochet** Jacques - 26, **Taitz** Jacques - 27, **Guyon** Jean-Marie - 28, **Negre** Michel - 29, **Vernaudon** François - 30, **Cors** Jean - **Millioud** Jean-Pierre (ex-aequo) - 32, **Dubosson** Philippe - **Morales** Noël (ex-aequo) - 34, **Becard** Michel - 35, **Le Bitoux** Jean - 36, **Sagez** Daniel - 37, **Leclercq** Guy - **Lecoq** Marcel (ex-aequo) - 39, **Angster** Armand.

Candidates admises :

1, **Roger** Dominique - 2, **Mesnier** Blandine - 3, **Fosse** Suzanne - 4, **Charles** Agnès - 5, **Boutigny** Régine - 6, **Etchegorry** Marie, Aimée - 7, **Morelle** Anne - 8, **Serre** Marie, Françoise - 9, **Niverd** Evelyne - 10, **Rodé** Maryse - 11, **Midon** Monique - 12, **Grémillet** Brigitte - **Malpas** Huguette (ex-aequo) - 14, **Béligot** Marie, Françoise - 15, **Ferrero** Evelyne - 16, **André** Geneviève - 17, **Sergeant** Nadine - 18, **Batard** Josiane - **Berton** Florence - **Fehr** née Larue Françoise (ex-aequo) - 21, **Ganchou** Elyane - 22, **Depourcq** Odile - 23, **Delmas** Henriette - **Rey** Marie, Madeleine (ex-aequo) - 25, **Wangermée** Danièle - 26, **Sternis** Catherine - 27, **Collin** Marie, Dominique - **Maries** Monique (ex-aequo) - 29, **Barbe** Christine - **Lescop** Christiane (ex-aequo) - 31, **Chabanne** née Ségaud Hélène - **Rivière** Françoise (ex-aequo) - 33, **Gadal** Odile - 34, **Husson** née Dormoy Marie, Christine - 35, **Mistral** Elisabeth - **Péchenart** Marie, Cécile (ex-aequo) - 37, **Coste** Lydie - 38, **Dartiguelongue** Anne, Marie - 39, **Jarry-Lacombe** Brigitte - 40, **Le Deuff** Claudie - 41, **Longnon** Cécile - 42, **Randon** Geneviève - 43, **Blandin** Suzette - 44, **Blanc** Suzanne - **Salvetti** Danièle (ex-aequo) - 46, **Laudouat** Marie, Christine - 47, **Peyron** Françoise - 48, **Mangin** Annick - 49, **Lagoutte** Elisabeth - **Paraskevas** Liliane (ex-aequo) - 51, **Hervé** Michelle - **Mazagot** Guylène (ex-aequo) - 53, **Fasanino** Régine - **Jaillet** Catherine - **Rouyer** Anne (ex-aequo) - 56, **Cottet** Marie, Françoise - **Heymans** Catherine - **de Leersnyder** Brigitte - **Marquet** née Rémy Marie Pierre - **Picavet** Denise (ex-eaquo) - 61, **Lencioni** Danielle - **Schmitter** Claude (ex-aequo) - 63, **Crépin** Annie - **Legendre** Anne, Marie (ex-aequo) - 65, **Desouches** Danielle - 66, **Meignant** Françoise - 67, **Bourgoin** Françoise - **Lamour** Annick (ex-aequo) - 69, **Bellon** Michèle - **Iapisco** née Estellon Geneviève - **Lafontaine** Cécile - **Marcelli** Jacqueline (ex-aequo) - 73, **Castelain** Francine - **Hennion** Yvonne (ex-aequo) - 75, **Gavignet** Annie - **Leclercq** Maryvonne - **Palaud** Laurine (ex-aequo) - 78, **Bernaert** Marguerite - **Campan** Marie, Noëlle - **Drouhard** Françoise (ex-aequo) - 81, **Mary** Annie - 82, **Bohn** Madeleine - 83, **Cuynet** Françoise - 84, **Bodeau** Anne-Marie - **Jouy** Sylvette (ex-aequo) - 86, **Pastorelli** Elisabeth - 87, **Babelon** Evelyne - 88, **K'vella** Martine - 89, **Pont** Jacqueline - **Romand** Aleth (ex-aequo) - 91, **Gautraud** Françoise - **Pothier** Patricie (ex-aequo) - 93, **Sesriault** Arlette - 94, **Kohn** Marie-Claude - **Leccia** Jeanne (ex-aequo) - 96, **Autebert** Chantal - 97, **Rabilloud** Danielle - 98, **Belliot** Nicole - 99, **Bonne** Dominique - **Mourgues** Annie (ex-aequo) - 101, **Fabre** Evelyne - 102, **Dautemer** née Loudot Monique - 103, **Callot** Joëlle - **Pothier** Annie (ex-aequo) - 105, **Berger** Odile - **Huerin** Janine (ex-aequo).

Candidate admise au bénéfice des dispositions du Décret 68-851 du 26 septembre 1968 :

Chalaron Anne.

C.A.E.M. - 2e Partie

Candidats et candidates admis :

Mmes, Mlles et MM. :

1, **Delahaye** Michel - 2, **Equoy** née Clémenceau Monique - 3, **Weber** Annie - 4, **Lévy** Claude - 5, **Bon** André - 6, **Barbot** Daniel - **Garnier** Michelle - **Gerrer** Dominique (ex-aequo) - 9, **Thoumini de la Haulle** Christiane - 10, **Béchu** Catherine - **Mutschler** née Garrec Françoise (ex-aequo) - 12, **Dequesne** Elisabeth - 13, **Lorent** Catherine - 14, **Novet** Monique - 15, **Paillé** Monique - 16, **Homon** née Guéry France - 17, **Miremont** Josiane - 18, **Delahaye** née Morel Janine - 19, **Le Berre** née Chauve Anne-Marie - **Milleret** Vincent (ex-aequo) - 21, **Quéguiner** Annie - **Thivet** Janie Noëlle (ex-aequo) - 23, **Boulitte** Nicole - **Pineau** Gérard - **Valette** Marie-Christine (ex-aequo) - 26, **Maumené** Jean - **Uhres** Gilbert (ex-aequo) - 28, **Mure** Marie-Christine - 29, **Balandras** née Charreyron Christiane - **Guillaume** née Cormier Françoise - **Musson** Hervé (ex-aequo) - 32, **Renault** née Charlot Claudine - 33, **Lagrue** Monique - 34, **Loudet** Marie José - 35, **Dumont** née Logie Jeanne - 36, **Roger** Dominique - 37, **Vallin** Marie, Claude - **Zloczewski** Sylvie (ex-aequo) - 39, **Pernet** Joëlle - **Salanne** née Brondel Monique (ex-aequo) - 41, **Dufils** Catherine - **Parayre** Marc (ex-aequo) - 43, **Boutet** Guy - 44, **Radisson** Danièle - 45, **Carrier** Catherine - 46, **Dumélié** Marie-Thérèse - 47, **Sauvage** née Bass Marie-Paule - 48, **Charrier** Jean-Pierre - 49, **Vignes** André - 50, **Morillon** Annie - 51, **Pastor** née Lebrun Françoise - **Voisin** née Leroy Annie (ex-aequo) - 53, **Stoskopf** Evelyne - 54, **Labaisse** Arlette - 55, **Faraut** Nicole - **Simonneau** Jacqueline (ex-aequo) - 57, **Cluzet** Danielle - **Cretel** Jacqueline (ex-aequo) - 59, **Bourmayan** Louise - 60, **Peiffert** Michèle - **Thil** Jean-Marie (ex-aequo) - 62, **Selmi** Raymond - 63, **Klefstad-Sillonville** Eliane - 64, **Calamand** Mireille - 65, **Larrouzé** Jean-François - 66, **Bloch** Richard - 67, **Roland** née Ganière Marie Josèphe.

HARMONIE

par Marcel DAUTREMER

Réalisation de la Basse chiffrée
Voir « L'E.M. », n° 169 de juin 1970

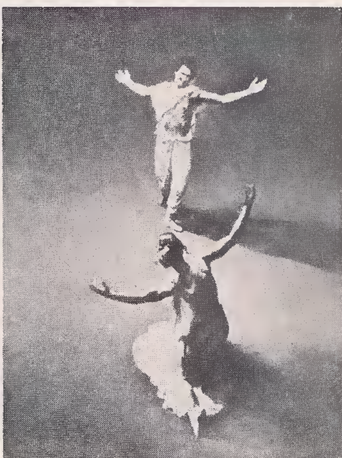
Textes à réaliser (C.D.)
Notes étrangères à l'harmonie exclues

Comme d'habitude, en ce qui concerne la réalisation d'un tel texte, le problème initial consiste à reconstituer la « ligne du soprano », telle qu'elle a été écrite (ou à peu près) par l'auteur : il n'est pas exclu quelques possibles et passagères variantes, cela va sans dire ; toutefois considérant que l'auteur n'a pas « réalisé » une basse préalablement chiffrée, mais, au contraire, a écrit globalement un « quatre parties » chiffré « a posteriori », il est hors de doute qu'une bonne reconstitution mélodique accordant une priorité à la ligne supérieure sera le critère d'une réalisation réussie.

A la mesure I, il nous a paru plus élégant, en retardant l'entrée de l'Alto, d'accorder une prépondérance au Ténor ; celui-ci, faisant entendre le Sol aigu, repris deux temps plus loin par le Soprano.

Allegretto





INFORMATIONS DIVERSES
(Stages, Concerts, etc...)

A CŒUR JOIE - Mouvement choral populaire
STAGES NOEL 1970

Pour les Cantilènes (adolescentes de 14 à 18 ans) - **Stage ski-chant choral :**

1° - du 23 décembre 1970 au 3 janvier 1971 (12 jours) Prix : 360 F ;

2° - du 26 décembre 1970 au 3 janvier 1971 (9 jours) Prix : 270 F ;

3° - du 23 décembre 1970 au 26 décembre 1970 (3 jours). Prix : 90 F

à Lamoura (Jura).

Ces prix comprennent : pension complète, cours de ski, activités musicales, à l'exclusion de : remontées mécaniques, location matériel, voyage, assurance.

Stage ski - chant choral : du 26 décembre 1970 au 3 janvier 1971, à Villard de Lans (Isère), Lycée climatique. Ce Stage est ouvert à tous (garçons et filles à partir de 16 ans.

Prix : 270 F, comprenant pension complète, cours de ski, activités musicales (chant choral, veillées culturelles et de détente, etc...).

Stage Solfège (1er degré), du 27 décembre 1970 au 3 janvier 1971 à Lyon.

Prix : 210 F, comprenant hébergement et cours de musique.

Pour tous renseignements complémentaires (inscriptions, etc...), s'adresser à :

A CŒUR JOIE - 5, rue Jussieu - 69 - Lyon (2e)
Tél : (78) 42-52-44

ACTIVITES MUSICALES DES JEUNES (A.M.J.)

Programme des manifestations éducatives 1970-1971 réservées aux étudiants, élèves des lycées et écoles publiques de Paris et de la région parisienne.

Danse - Les grands Ballets (classiques, romantiques et folkloriques) présentés par Serge Lifar :
Samedi 7 novembre, Le grand ballet classique de France.
Samedi 5 décembre, Le grand ballet national de Cuba.
Samedi 30 janvier, Le ballet contemporain.
Samedi 6 mars, Le ballet national des Philippines.

Les Grands Concerts (Année Beethoven) :

Samedi 24 octobre : Ouverture pour un Festival (D. Dondeyne) ; Concerto violon (Beethoven) ; 3e Symphonie (Beethoven).

Samedi 14 novembre : Ouverture Léonore III (Beethoven) ; Concerto piano ré mineur (Mozart) ; 6e Symphonie (Beethoven).

Samedi 12 décembre : Concerto ondes Martenot (J. Charpentier) ; 9e Symphonie (Beethoven).

Samedi 23 janvier 1971 : Ouverture de Manfred (Schumann) ; Concerto piano (Grieg) ; Symphonie «pathétique» (Tchaikowsky).

Samedi 13 février : L'Ascension, 4 Méditations (O. Messiaen) ; Concerto violoncelle (Dvorak) ; 4e Symphonie (Brahms).

Samedi 20 mars : Maîtres Chanteurs (Ouverture) ; Lohengrin (Prélude du 1er acte) ; Airs chantés ; Extraits symphoniques ; Prélude et Mort de Tristan et Yseult ; Tannhaüser (Ouverture).

Les professeurs bénéficient des mêmes avantages que les étudiants et élèves.

Pour tous renseignements complémentaires (droit d'inscription, prix des places, etc...), s'adresser à :

A.M.J. - 252, Faubourg Saint-Honoré - Paris (8e)
Tél : 227-02-09

LA JEUNE CHORALE JUSTUS VON WEBSKY

Fondée en 1965, dans le cadre d'une coopération franco-allemande, le chœur et l'orchestre étant français, le chef et les solistes allemands, cette chorale formée d'étudiants français et étrangers, axée sur l'interprétation de toutes les Cantates de Bach, donnera des 18e et 19e concerts le 1er décembre 1970 en l'église Saint-Germain-des-Prés et le 2 décembre 1970 en l'église Notre-Dame à Versailles.

Pour tous renseignements complémentaires (concerts déjà effectués, buts et aspirations de la chorale et de son chef, etc...), s'adresser à : Mlle Elisabeth SACHET 90, boulev. du Montparnasse, Paris (14e) - Tél : 033-79-78

LE CHŒUR NATIONAL
Direction : Jacques Grimbert

vous offre de participer à l'une de ses 3 formations. Cet ensemble :

1° - **L'Ensemble Choral** s'adresse aux chanteurs confirmés (janvier et mars 1971 : concerts avec l'Orchestre de Paris) ;

2° - **Le Chœur Universitaire** est constitué d'un groupe d'étudiants amoureux de la musique. Il interprète un répertoire de grande variété et son exigence sur le plan musical lui permet d'effectuer des tournées dans le monde entier ;

3° - **L'Ensemble Vocal** est une formation de chambre ouverte, pour leurs qualités vocales à d'excellents musiciens ;

Programme : Oeuvres du XVIe siècle à nos jours, a capella et avec orchestre : Dufay, Monterverdi, Bach, Mozart, Fauré, Stravinsky, Messiaen, Schoenberg, etc... Enregistrements radios, concerts, festivals, télévision.

Voyages : Le Chœur National s'est produit dans tous les pays d'Europe, en Israël, au Maroc, en Amérique du Nord et en Amérique du Sud. Projets : Canada, Roumanie, Finlande.

Les inscriptions sont reçues : 21, rue d'Assas, jusqu'au 30 novembre 1970.

Un **CLUB DE VIOLE DE GAMBE** a été constitué récemment en la **MAISON ZURFLUH**, 73, boulevard Raspail, Paris (6e).

Ce Club, réservé en priorité à des professeurs de musique, a pour but de faire connaître la pratique simple des instruments à corde frottée et la redécouverte de la musique ancienne de façon originale.

Si les activités de ce Club sont de nature à vous intéresser (et nous le souhaitons), adressez-vous à :
MAISON ZURFLUH - CLUB DE VIOLE DE GAMBE
73, bld Raspail, Paris (6e) - Tél : M. Rémy, 961-38-67

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE. LES MUSIGRAINS

11, rue Saint-Louis-en-l'Ile, Paris (4e) - Tél : 033-10-34

CYCLE PREPARATOIRE AUX MUSIGRAINS

Jeudi 5 novembre à 14 h 30, 16 h et 17 h 30 (enfants de 8 à 12 ans). Théâtre des Champs-Elysées.

VOYAGE MUSICAL

Partie éducative : Germaine Arbeau-Bonnefoy.
Au Programme :
— Paysage d'Auvergne, de Pierre Arbeau.
— Espana, de Chabrier.
— Escales, de Jacques Ibert.
— Impressions d'Italie, de G. Charpentier.
— Gopak, de Moussorgsky.
— Danses hongroises, de Brahms.
Orchestre des Concerts Lamoureux.
Direction : Robert Blot.

LES MUSIGRAINS

Jeudi 12 novembre à 14 h 30 (Jeunes de 12 à 16 ans)
Palais de la Mutualité : LE JAZZ.

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE

Formation de l'Amateur de concerts :
Samedi 21 novembre à 18 h-Théâtre des Champs-Elysées
Partie culturelle : Germaine Arbeau-Bonnefoy.
Au programme :
— Incandescences, de Michel Zbar (Commande d'Etat)
— Symphonie N° 3, de Camille Saint-Saëns
— Variations Symphoniques, de César Franck
Orchestre des Concerts Lamoureux. Dir. : R. Blot.

COMITE D'ACCUEIL :

Fondation du Ministère de l'Education Nationale. 7, rue Quentin Bauchart, Paris (8e). Tél : 225-93-19.

Stages Culturels 1970-1971 :

Ce Comité d'Accueil a reçu mission d'organiser et de faciliter les voyages et séjours à caractère éducatif des élèves français et étrangers. L'extension considérable de ses activités requiert le concours d'un personnel d'encadrement des plus compétents et toujours plus nombreux, d'où l'organisation de stages, ouverts :
— aux membres de l'enseignement public, — actifs ou retraités — aux étudiants... souhaitant participer aux activités du COMITE D'ACCUEIL,
— à tous ceux qui désirent simplement parfaire leur formation selon leurs goûts et aptitudes.

STAGES PORTANT SUR LA DECOUVERTE DES RICHESSES DE LA CAPITALE

- **Connaissance de Paris et Ile-de-France.** De novembre à février, à raison d'un cours et d'une visite hebdomadaire (1).
  Programme : Présentation de Paris, Cité, Notre-Dame, Quartier Latin, Montmartre, Marais, Le Louvre, Versailles, Paris contemporain et futur...
- **Histoire générale de l'Art.**
  1re année : de l'Antiquité au Moyen Age (2).
  Programme : Préhistoire, Antiquités Nationales, l'Egypte, le Moyen-Orient ancien, la Grèce, les Etrusques, Rome, l'Art Paléo-Chrétien et l'Art byzantin, l'Art roman, l'Art gothique, les Primitifs français et écoles du Nord, les Primitifs italiens.
  2e année : de la Renaissance à l'époque contemporaine (3).
  Programme : Analyse d'un tableau, les Primitifs (révision), la Renaissance italienne, la Renaissance française, la Peinture française et étrangère au XVIIe siècle, le XVIIIe siècle, le Retour à l'antique, Romantisme, Réalisme, l'Impressionnisme, le post-Impressionnisme, les Nabis et les Fauves, le Cubisme et l'Orphisme, le Surréalisme et la peinture abstraite, l'Art contemporain.
- **Le Museum d'Histoire Naturelle.** Visites conférences.
  Programme : Entomologie, Zoologie, Paléontologie, Laboratoire de Cuvier, les Invertébrés, les Serres, Minéralogie, le Jardin alpin, Centre Technique du bois...
- **Le Musée de l'Homme.** Visites conférences.
  Programme: Anthropologie, Préhistoire, Afrique Noire, Afrique Blanche, Europe, Arctique, Asie, Océanie, Amérique.
- **Le Musée des Techniques.** 6 visites conférences.
- **Stage d'Anglais :** complément au stage « Connaissance de Paris ». Présentation de monuments historiques en langue anglaise : février-mars.

STAGES DE FORMATION POUR L'ENCADREMENT DE GROUPES LINGUISTIQUES

- **Assistantes socio-culturelles.** Très bonne connaissance de l'anglais exigée. Week-end d'étude.
- **Professeurs de langue et de civilisation française** pour élèves étrangers en France.
- **Animateurs** de groupes scolaires français séjournant à l'étranger.

Journées pédagogiques au Centre International d'Etudes Pédagogiques de Sèvres.

CYCLE DE CONFERENCES ECONOMIQUES

- **Initiation aux problèmes économiques et sociaux.** Expérience originale qui, depuis 2 ans, s'attache à informer un public non spécialement averti.
  8 à 10 conférences.

LES ARTS ET LA VIE : VOYAGES

- **Encadrement de groupes touristiques,** en voyage à l'étranger.

Journées d'études au cours du 2e trimestre de l'année scolaire.
Demander circulaire détaillée et fiche d'inscription au :
COMITE D'ACCUEIL - Formation des Cadres - 7, rue Quentin-Bauchart - 75 - PARIS (8e).
Réservez dès maintenant dans votre emploi du temps :

(1) Connaissance de Paris et Ile-de-France, les lundi, mardi ou mercredi au choix - 18 h 30.
(2) Histoire de l'Art, 1re année, le lundi ou mardi au choix - 18 h 15.
(3) Histoire de l'Art, 2 année, le mercredi exclusivement - 18 h 15.

BIBLIOGRAPHIE

LA MUSIQUE ET L'AMOUR, par Marcel Brion. 21 × 15, 288 pages. Edit. : Hachette.

Cet ouvrage essentiellement littéraire permet la découverte des rapports entre la musique et l'amour, l'auteur présentant cette étude sous différents aspects : poésie, musique et amour, l'expression et l'amour dans la musique, le lied de l'amour, les musiciens et leurs amours célèbres.

Le texte clair et vivant, s'appuyant sur des exemples précis, permet de classer ce livre parmi les réalisations qui ne manquent pas d'un certain intérêt. Nous ne les classerons pas parmi les ouvrages indispensables.

B. Baron

LA MUSIQUE ET LES COMPOSITEURS, par José Bruyr. 21 × 18, 160 pages. Edit. : Nathan.

Ce livre à l'usage des jeunes constitue une première initiation à la musique. La qualité de la présentation, le texte très simple mais toujours correct et précis, les nombreuses illustrations, permettent d'atteindre le but que poursuivent l'auteur et ses collaborateurs : faire acquérir les premiers éléments d'histoire de la musique à des enfants d'âge scolaire à partir de 10 ans.

B. Baron

J.-S. BACH. Après deux siècles d'études et de témoignages, par Edmond Buchet. 20 × 14,5. 319 pages. Coll. : Musique. Edit. : Buchet-Chastel.

Avancer dans la compréhension de l'œuvre et de l'homme en suivant le musicien au cours des étapes de sa vie et de son œuvre, confronter les différentes thèses des musicologues à propos de J.-S. Bach, tels sont les motifs qui ont guidé l'auteur dans la rédaction d'un ouvrage qui ne manque pas d'intérêt. Les références sont sérieuses et les exemples musicaux, nombreux. Le tableau chronologique des sources et la discographie critique et comparée constituent les compléments indispensables à cette étude bien documentée.

B. Baron

LE CAS WAGNER ET NIETZCHE CONTRE WAGNER, par Frédéric Nietzche. Traduct. de Paul Lebeer. 18 × 9, 160 pages. Coll. « Libertés nouvelles ». Edit. : J.-J. Pauvert.

Est-il possible de lire aujourd'hui sans sourire que l'orchestration de Wagner est brutale, artificielle et naïve, que l'ouverture de **Tannhaüser** est d'une agaçante brutalité, sans parler d'autres énormités sur **Parsifal** ou de l'admirable prélude de **Lohengrin.**

Aussi les critiques de Nietzche qui ne sont pas toujours exprimées bien clairement nous paraissent bien vaines, et seule la rupture des relations amicales entre les deux hommes peut expliquer, sinon excuser, le contenu de ces regrettables articles.

La mise en page de cette publication est défectueuse : des feuillets manquent, d'autres figurent deux fois.

M. Franck

ENTRETIENS SUR LA MUSIQUE, par Martin Frank et Piguet J.-Cl. 21 × 14, 133 pages, Coll. « Langages ». Edit. : La Baconnière, Neuchâtel, Suisse.

Le texte de ces **Entretiens** reproduit les dialogues improvisés entre Frank Martin et Jean-Claude Piguet devant le micro de la Radio suisse romande au cours de la saison 1966-1967.

Le célèbre compositeur suisse donne de précieux renseignements sur sa vie, son œuvre, sa technique et ses idées esthétiques. Livre original, très riche de substance, où se reflète un beau tempérament de musicien à la fois sensible, sincère et intelligent. Ainsi que le note Jean-Pierre Méroz, directeur de la Radio suisse romande dans sa **Préface,** ces pages apportent une contribution importante et authentique « à tous ceux qui s'intéressent à l'évolution de la vie musicale contemporaine ».

G. Favre

LE CHANT GREGORIEN, par Henri et André Charlier. 18,5 × 13,5, 159 pages. Edit. : Droguet et Ardant, Limoges.

Plaidoyer pour le chant grégorien qu'il faut entendre maintenant à Solesmes ou à Fongombault pour le retrouver dans son intégrité.

Son caractère sacré, sa valeur musicale, l'emploi du latin : voix prédestinée par son accointance avec la pensée rituelle, en font un patrimoine qu'il importe non seulement de préserver, mais de faire revivre sans l'altérer.

Quelques pages sont consacrées à l'origine du chant grégorien, à sa pratique, à son influence sur la musique moderne, notamment sur Erik Satie, Debussy et Ravel. Vingt années d'enseignement grégorien témoignent de la compétence et de la ferveur des auteurs.

A. Ravize.

MAHLER, par Marc Vignal. 18 × 12, 192 pages. Coll. « Solfèges ». Edit. : Editions du Seuil.

Il n'existe pas à notre connaissance d'ouvrage sur Mahler écrit ou traduit en langue française. Le livre d'Alma Mahler n'est qu'une biographie où l'auteur s'accorde une trop large place.

Il faut donc féliciter M. Vignal pour cet ouvrage très intéressant où sont étudiées simultanément la vie et l'œuvre du compositeur.

Cela contribuera-t-il, en France, à une plus grande compréhension d'une musique si peu conforme à notre idéal de clarté et de concision. Nous en doutons, malheureusement pour M. Vignal.

Signalons la discographie et la bibliographie qui figurent à la fin du livre.

M. Franck

LES CONCERTS DE MIDI

XVIIIe ANNEE

VENDREDI 13 NOVEMBRE 1970 à 12 heures 30 à l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art et d'Archéologie, 3, rue Michelet, Paris 6e.

LE TRIO BAROQUE DE PARIS, avec le concours de Robert VEYRON-LACROIX, Pierre PIERLOT, Robert GENDRE (clavecin, hautbois et violon).

VENDREDI 20 NOVEMBRE à 12 heures 30
Danielle GALLAND : cantatrice et Gisèle KUHN : pianiste.

VENDREDI 27 NOVEMBRE à 12 heures 30
LE QUATUOR LOEWENGUTH avec le concours d'Alfred LOEWENGUTH, Jean-Pierre SABOURET, Roger ROCHE, Roger LOEWENGUTH

Places : **5 F** - Etudiants : **4 F**
Abonnements (5 concerts) : **20 F** - Etudiants : **15 F**

AVANT LE CONCERT :
BUFFET (non compris) à partir de 11 heures 45.

RENSEIGNEMENTS :
Mlle Francine FRANZ, 22 bis, rue Marbeau, PARIS 16e Tél : 727-54-74 et permanences le vendredi de 10 heures à 12 h 30 à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, PARIS 6e.

BACCALAURÉAT 1971

(Epreuve facultative)

Le fascicule (supplément au numéro 172) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1971 (**Chopin : 1re Ballade pour piano - G. Bizet : 1re Suite d'orchestre de l'Arlésiene - E. Chabrier : Les gros dindons, Les cigales (mélodies)** sera en vente vers le 1er novembre 1970 au même prix que l'an dernier, soit 5 F.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets, au nom de « L'Education Musicale », **C.CP.. 1809-65 PARIS.**

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

— N° 1, **Berlioz** : Le Carnaval romain .... F 2
— N° 2, **Beethoven** : La Sonate à Kreutzer .... F 2
— N° 3, **Ravel** : Jeux d'eau .... F 2
— N° 4, **Haydn** : Symphonie La Surprise .... F 2
— N° 5, **Vivaldi** : Les Saisons .... F 2
— N° 6, **Prokofiev** : Pierre et le Loup .... F 2
— N° 7, **Roussel** : Le Festin de l'araignée .... F 2
— N° 8, **Smetana** : La Moldowa .... F 2
— N° 9, **Ravel** : Le Tombeau de Couperin .... F 2
— N° 10, **Stravinsky** : L'Oiseau de feu .... F 2
— N° 11, **Haendel** : Water Music .... F 2
— N° 12, **Tchaïkovsky** : Casse Noisette .... F 2
— N° 13, **Schumann** : Les Deux grenadiers .... F 2
— N° 14, **Weber** : Le Freischutz (ouverture) .... F 2
— N° 15, **Borodine** : Le Prince Igor .... F 2
— N° 16, **Beethoven** : Concerto de violon .... F 2
— N° 17, **Berlioz** : Symphonie fantastique .... F 2
— N° 18, **Bizet** : L'Arlésienne .... F 2
— N° 19, **Rimsky-Korsakov** : Shéhérazade .... F 2
— N° 20, **Moussorgsky** : Tableaux d'une exposition .... F 2
— N° 21, **Honegger** : Pacific 231 .... F 2
— N° 22, **Beethoven** : Coriolan (ouverture) .... F 2
— N° 152, **Beethoven** : Symphonie - **Berlioz** : Chasse royale, Orage - **Debussy** : Mandoline, Cheveaux de bois .... F 5

CAMILLE SAINT-SAËNS
(1835-1921)

Grand admirateur de H. Berlioz, de F. Mendelssohn et surtout de Mozart, Saint-Saëns avait une famille d'origine dieppoise. Mais il ne semble pas y avoir de rapport entre la petite ville de Saint-Saëns (Seine-Maritime) avec Dieppe, toute proche de là. Le musée situé au château qui domine le port participera, au printemps 1971, à la Commémoration du cinquantième anniversaire de la mort du musicien. M. Bazin, conservateur du château-musée, s'apprête à aménager une salle où des objets, des meubles et des souvenirs ayant appartenus à l'auteur de « Phaëton », qui avait un caractère bien à lui, seront réunis.

A un interlocuteur intimidé et qui avouait son admiration pour le génie de Saint-Saëns :

— *Eh bien !* lui répondit le musicien, *mon génie, je le dépose à vos pieds !*

A un autre qui l'appelait : « *Monsieur Saint-Saëns* »

— Il dit vertement : « *Appelez-moi Maître !* »

Si d'aventure, vous alliez un jour à Dieppe, en 1971, n'hésitez pas à gravir les marches du château-fort.

O. CORBIOT.

OUVERTURE DE NOUVEAUX COURS A LA SCHOLA CANTORUM

Jacques CHAILLEY, Directeur de la Schola Cantorum, vient de créer dans la célèbre Institution, plusieurs nouvelles classes qui seront confiées à :

Louis SOLTESZ : Direction d'Orchestre,
Roger LOEWENGUTH : Violoncelle,
Lutys de LUZ : Danse espagnole,
Miguel CASTANO : Guitare espagnole,
Janine SUCHET : Guitare d'Accompagnement,
Danièle DESCOURS de FLEURIEU : Piano et Déchiffrage simultanés,
Lily LASKINE et Odette LE DENTU : Harpe.



« Dans un but de préservation du patrimoine artistique national, l'Académie des Amateurs Français de Phonogrammes Anciens, poursuit ses recherches de vieux disques, cylindres, anciens phonographes et tous documents (catalogues et publicités) concernant l'enregistrement sonore.

Adresser tout courrier à l'A.F.P.A., 36 bis, rue de Montreuil, Paris 11e, ou téléphoner à : 343-86-75.

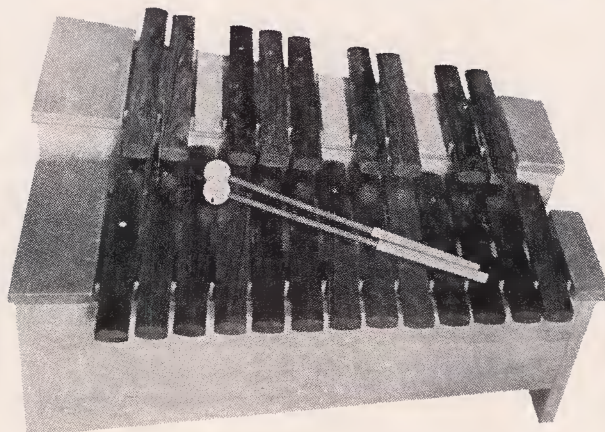
Des Chefs d'Etablissement cherchent des Professeurs d'Education Musicale (Maîtres auxiliaires) pour assurer l'enseignement de la Musique dans des classes actuellement non pourvues.

S'adresser à :

1° - Lycée de Maison-Alfort ;

2° - C.E.S. de l'Arc à Dôle (Jura).

Prière de s'adresser sans tarder aux Chefs d'Etablissement.



N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

NOUVELLES MÉTHODES

Chant, percussion, flûte à bec,
Instrumentarium Orff, etc...

Extraits du catalogue :

Levallois, Le Touzé, Ligistin. LES CAHIERS DE L'ORCHESTRE
Flûte à bec et percussion avec chant.
Vol. I et II - Chansons françaises
Vol. III et IV - Chansons d'Europe
Chaque **6,90**

Miaille. DIVERTISSEMENTS AUTOUR DE CHANTS POPULAIRES
Pour voix et instruments : flûte à bec, carillon, xylophone, guitare, percussion **8,85**

Paubon. LE SOLFEGE PAR LA FLUTE A BEC
Etude progressive et simultanée du solfège et de la flûte à bec pour les débutants **5,95**

Pendleton. REFLETS FOLKLORIQUES
Pour chant, percussion et flûte à bec.
2 cahiers, chaque **10,80**

Prost. PERSONANCES
8 chants harmonisés pour voix et instruments (Instrumentarium Orff).
Partition **5,80**
Notice explicative **5,80**

Ribière-Raverlat. L'EDUCATION MUSICALE EN HONGRIE **30,25**
Seul ouvrage existant sur ce sujet, s'adresse aux Professeurs et à toute personne s'intéressant à l'Education Musicale. Il comprend l'étude de la Méthode Kodaly, la structure générale des écoles, la progression des connaissances et de nombreux procédés pédagogiques.
Un fort volume 27,2×18,5 sous couverture illustrée, 160 pages de textes, 12 pages hors-texte d'illustrations photographiques **30,25**

Widiez. METHODE FACILE ET PROGRESSIVE DE PIPEAU **5,70**
— 14 PIECES pour ensemble de pipeaux à 2 et 3 parties avec cymbales, tambourins et triangles facultatifs.
1er Album, n° 1 à 7 .... **6,90**
2e Album, n° 8 à 14 .... **6,90**

Wuytack. BOLERO (Instrumentarium Orff) **5,80**
— CANTARE ET SONARE. 13 Chansons françaises pour chant, flûte à bec et percussion (Instrumentarium Orff) **7,50**
— COLORES, 6 pièces (Instrumentarium Orff) **5,80**
— DISQUE 33 tours, 17 cm, enregistrement de **Boléro** et **Colorès** **11,10**
— POLYVITAMINES ABA, pour flûte à bec et percussion (Instrumentarium Orff) **7,50**
— VARIATIONS SUR UN AIR DE PENDULE pour flûte à bec et percussion (Instrumentarium Orff) **5,80**

Editions **ALPHONSE LEDUC** - 175, rue Saint-Honoré - **PARIS 1er** - 073-12-80, 073-48-61, 073-27-03

ICN sa - 3 bis, rue de la Sablière - Paris 14e - 273-38-20   Dépôt légal 4e trim. 1970   Directeur-Gérant : A. MUSSON